SALVADOR DE MADARIAGA

UNIV. OF ARIZONA
mn
860.9 M18d
Madariaga, Salvador de/De Galdos a Lorca
3 9001 03793 7649

DE GALDOS A LORCA

EDITORIAL
SUDAMERICANA

Entre los muchos títulos de SALVADOR DE MADARIAGA, el de ensayista no es sin duda uno de los menores. Tal vez no haya mejor demostración de este aserto que el presente volumen, colección de trabajos en los que el ilustre escritor hispano, movido por esa inquietud espiritual que de tal modo lo caracteriza, estudia a fondo la literatura de su patria y hace gala de su visión penetrante, su sagacidad interpretativa, su independencia de criterio y su elegancia de estilo. Son ensayos respaldados por la autoridad de quien es profesor de literatura española en la Universidad de Oxford. Son también ensayos de un interés apasionante, en cuanto suponen invariablemente, como cabía esperarlo de Madariaga, un nuevo enfoque, un nuevo punto de vista, una nueva exégesis.

De Galdós a Lorca consta de dos partes. En la primera, Madariaga analiza las esencias tradicionales de la literatura española. Nos habla del "genio español", de los muy peculiares caracteres que distinguen a la literatura estudiada, de la poesía popular española, de "Virgilio y España" y de otros muchos temas generales. La segunda está dedicada a estudios monográficos de grandes figuras literarias de la España moderna. Vemos desfilar a Pérez Galdós, Giner, Echegaray, Ortega, Pérez de Ayala, Unamuno, Baroja, Valle Inclán, Azorín, Miró, Gabriela Mistral, García Lorca... En cada caso, la personalidad y la obra quedan expuestas a una clara luz. Madariaga se nos muestra en estos estudios, no como el profesor que habla ex cáthedra, sino como el también gran escritor que sabe captar y sacar a la superficie todo el contenido de las realizaciones literarias.

41

Same
as
Semblançes

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/degaldoslorca0000salv_h0l2

DE GALDÓS A LORCA

COLECCIÓN ENSAYOS

SALVADOR DE MADARIAGA

DE GALDOS A LORCA

EDITORIAL SUDAMERICANA
BUENOS AIRES

UNIVERSITY OF ARIZONA
LIBRARY

IMPRESO EN LA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley. © *1960, Editorial Sudamericana Sociedad Anónima, calle Alsina 500, Buenos Aires.*

860.9
M18L

AL LECTOR

En este volumen he reunido ensayos de dos géneros y de dos épocas sobre las letras hispanas; sólo que la línea divisoria no coincide en cuanto a géneros y épocas. Los hay generales, de ayer y de hoy; y los hay especiales, de ayer y de hoy. La serie inicial de ensayos generales sobre el genio y la literatura de España es ya añeja, pero viene a completarla un estudio reciente sobre la influencia de Virgilio en nuestras letras. Los bosquejos de las grandes figuras de Galdós a Miró son añejos; pero los he completado con notas más recientes sobre Echegaray, Ortega, Gabriela Mistral y Lorca.

Situado el autor por el sino toda su vida en la frontera entre la cultura hispana y las demás de Europa, la inglesa en particular, casi todos estos escritos resultan para el público de habla española a modo de retratos de perfil; porque las circunstancias los dictaron mirando hacia un público ánglico. No creo que por ello pierdan el interés, mayor o menor, que en sí presenten para el lector hispánico; antes al contrario, la postura poco familiar del perfil pudiera aumentar el atractivo de la estampa.

Casi nada he tenido que cambiar al texto de los ensayos antiguos. En cuanto al fondo general que presentan los ensayos de la primera parte, mi perspectiva sigue siendo idéntica. En lo que concierne a los ensayos y notas sobre autores concretos, escritos casi todos sobre personas que había conocido y tratado, y publicados ya una vez en vida de los modelos, he preferido dejarlos como estaban escritos,

es decir en el tiempo presente en que antaño los redacté. Ni mis juicios ni mis puntos de vista han virado con los años al pasar la luz del cenit al ocaso.

Hay, sí, una excepción que nada afecta al escritor tratado ni a mi modo de situarlo en nuestras letras, y sólo se refiere a uno de sus personajes. Trátase de mis comentarios sobre el Marqués de Bradomín en el ensayo sobre Valle-Inclán. Lo que en aquellas páginas escribí sobre Don Juan no es ya lo que sobre Don Juan opino hoy. Mi modo de interpretar a Don Juan es hoy muy otro. En vez de considerarlo como un tipo feminoide, veo en él el prototipo o símbolo de la masculinidad en su estado prístino y naciente. El curioso lector que desee adentrarse en esta interpretación podrá estudiarla ya en las páginas iniciales de mi Bosquejo de Europa, *ya en el Prólogo a mi* Donjuanía.

Subsiste mi interpretación de Bradomín tal y como va en el ensayo; pero, puesto que es un tipo femenino, insincero y nada serio, no es un Don Juan. De modo que lo que tengo que rectificar en el ensayo es que aun siendo Bradomín lo que de él digo, su modo de ser no corresponde a Don Juan sino a ese otro tipo de catador y gozador de mujeres que intenté esbozar en el Prólogo a la Donjuanía, *feminoide, "donjuanesco" para el vulgo, pero, en el país de los símbolos, la vera antítesis del Don Juan quiebrapuertas y saltaparedes que inventó Tirso y conquistó Europa entera a fuerza de virilidad.*

PRIMERA PARTE

PAISAJES

I. EL GENIO ESPAÑOL

La decadencia política del en un tiempo mayor imperio de la era moderna ha llevado a ciertas gentes poco enteradas a menospreciar, y aun a desdeñar, el genio español, una de las más ricas esencias nacionales cuya síntesis constituye el genio europeo. Y sin embargo, la lengua española debiera ser indicio suficiente de su importancia. *El estilo es el hombre,* dijo Buffon. Lo mismo pudo haber dicho: *el lenguaje es la nación.* Pero aquí, una salvedad. No es el lenguaje mera multitud de palabras ordenadas por medio de una gramática, sino fenómeno natural cuya evolución se rige por la acción de fuerzas internas o psicológicas sobre una materia externa o filológica. Mientras las primeras son nacionales y autóctonas, la segunda puede ser, y generalmente es hoy, extraña y adventicia. Lo que nos interesa, pues, aquí, no es el cuerpo, sino el espíritu de la lengua. La clasificación de los pueblos según el origen filológico de la lengua que hablan, reposa sobre una base falsa, a saber: que la comunidad de origen lingüístico es más importante que las diferencias producidas en siglos de evolución sobre el tronco filológico común; siendo así que aquélla es un fenómeno puramente accidental (generalmente debido a conquista común por un pueblo más civilizado), mientras que éstas son esenciales y debidas a los distintos caracteres nacionales. Es evidente que un escocés pelirrojo y un negro de Virginia no tienen nada racial de común, aunque ambos hablen lenguas derivadas de la que hablaba Chaucer. Y tan cierto, aunque no tan evidente, es que el hecho de que del mismo tronco latino, franceses, españoles, italianos y portugueses hayan hecho

diverger lenguajes tan distintos en ritmo y carácter, basta para destruir la leyenda de la "raza latina", en cuanto esta expresión quiere significar semejanza de genio entre las naciones de habla romance. Este punto tiene su importancia a causa de la sutil asociación de ideas que liga el vocablo "latino" con los vocablos "clásico" y "antigüedad". Ahora bien, si no faltan argumentos en pro de una interpretación del genio francés como descendiente más o menos directo de la *sagesse* y de la agudeza intelectual de Atenas; si cabe decir que el genio de Italia se halla en armonía con los ideales griegos de la vida, nada hay en Europa más distante del genio griego que el genio español. Ciertos rasgos romanos –estoicismo, énfasis, sentenciosidad– no faltan en el alma española; pero si por *latino* se entiende cultura y pulimento clásicos, pocos países hay menos *latinos* que España.[1]

De aquí que el castellano, aunque latino de cuerpo, sea en su espíritu un lenguaje dotado de fuerte genio propio, hondamente distinto, no sólo del francés y del italiano, sino de esa vaga entidad étnica que se llama *latinidad*. Olvidemos por un momento su desdichada preponderancia comercial; desechemos las despiadadas estadísticas que lo muestran segundo en extensión y tercero en población entre los lenguajes europeos, y considerémoslo tan sólo como instrumento de expresión del espíritu humano: ¿Dónde hallar, entre las modernas, lengua más hermosa?

En la amplitud de su registro musical supera al francés, al alemán y al italiano, y, por lo menos, iguala al inglés. Tiene sobre el italiano la superioridad de una armazón más fuerte y de una arquitectura más acusada. El alemán es órgano potente y el francés exquisito violín; pero uno y

[1] La historia confirma esta observación puramente crítica. Altamira apunta que la civilización de nuestra España moderna empezó en Galicia, Asturias, León y Castilla, es decir, las regiones menos romanizadas de la Península, mientras que las de Levante y Mediodía, en las que había sido máxima la influencia romana, permanecían bajo el dominio sarraceno. (*Historia de España y de la civilización española.* Edición 1913, vol. II, página 239.)

otro tienen las limitaciones inherentes a sus cualidades. Si el alemán consigue rendir la lastimera armonía de

Les sanglots longs
des violons
de l'automne...

no le es dado alcanzar la delicadeza melódica de

Un petit roseau m'a suffi
pour faire frémir l'herbe haute
et tout le pré
et les doux saules
et le ruisseau qui chante aussi;
un petit roseau m'a suffi
à faire chanter la forêt.

En cambio al francés le falta volumen de voz para henchir frases como

In eurem Namen, Mutter, die ihr thront
im Gränzenlosen, ewig einsam wohnt
und doch gesellig
Faust, II, 6.427.

y menos aun para alcanzar la plenitud que da Milton en un solo verso:

Thrones, Dominations, Princedoms, Virtues, Powers
Paradise Lost, X, 459.

El inglés sabe ser ligero y airoso, y en su mejor forma elisabética tiene un encanto espontáneo que es a la gracia de la poesía francesa lo que el aroma de las violetas a un perfume de la Rue de la Paix. En general, sin embargo, sólo al peso del pensamiento consigue suavizar los ángulos de su andadura monosilábica y rara vez se abandona pasivamente a una soñadora pasividad.

El castellano sabe de todos estos estilos. Navega majestuosamente por mares de elocuencia miltoniana:

Voz de dolor y canto de gemido
y espíritu de miedo envuelto en ira

hagan principio acerbo a la memoria
de aquel día fatal, aborrecido,
que Lusitania mísera suspira,
desnuda de valor, falta de gloria.

y rivaliza de plenitud musical con las cadencias de órgano del alemán:

De la viva y creciente incertidumbre
que en lucha estéril nuestra fuerza agita;
del huracán de sangre que alborota
el mar de la revuelta muchedumbre;
de la insaciable y honda podredumbre
que el rostro y la conciencia nos azota...

Pero éstas son sus virtudes más evidentes. No lo son tanto la airosa gracia que rinde bajo la batuta mágica de Valle-Inclán:

Como en la gaita del galaico
pastor, de la orilla del Miño,
salte la gracia del trocaico
verso, ligero como un niño,

ni la verlainiana sonoridad que adquiere al imperio de la emoción:

Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver.
Cuando quiero llorar, no lloro,
y a veces lloro sin querer.

Conocida es su energía. En su voluntarioso octosílabo posee un instrumento sin rival para expresarse con vigor varonil así como para acuñar contundentes fórmulas proverbiales. Es sabido que Corneille se esforzó en imitar estas súbitas descargas de energía de nuestro verso dramático en numerosos lugares de sus obras. Pero Racine, aunque genio muy diferente y mucho menos dado al efecto escénico, no parece haber dejado de inspirarse en modelos españoles para alguna de sus frases más tersas. Así, su famoso

Trop pour la concubine et trop peu pour l'épouse

se me antoja directamente imitado de *Las paredes oyen,* de Alarcón:

Grande para dama soy
si pequeña para esposa.

Mas también la energía es cualidad demasiado conocida en el lenguaje castellano, y al insistir sobre ella corremos el riesgo de hacer olvidar la ternura que alcanza en San Juan de la Cruz, su clásica elegancia en Fray Luis de León, su férvida y aldeana sencillez en Santa Teresa, su refinada cortesanía en Garcilaso, su convincente sobriedad en Lope, su honda emoción lírica en ciertos sonetos de Quevedo, su complejidad y riqueza de recursos en los modernos. No todas estas cualidades, sin embargo, le son inherentes por igual. De escoger una como la más representativa del carácter y de la lengua de Castilla, quizá quedara, aun por encima de la energía que le es típica, cierta facultad de no fácil definición, una especie de genio para la expresión directa que le permite conseguir grandes efectos emotivos o espirituales por medio de palabras humildes y cotidianas. Así en Bécquer:

Cerraron sus ojos
que aún tenía abiertos;
taparon su cara
con un blanco lienzo;
y unos sollozando,
otros en silencio,
de la triste alcoba
todos se salieron.

Lenguaje que sabe ser a la vez tan sencillo y tan bello tiene que ser por fuerza creación de un gran espíritu nacional. Y así, aunque no hubiera otros hechos que lo confirmasen, bastaría el estudio de la lengua española para dejar sentado que España, aunque no en el primer rango de las potencias políticas y económicas, es y sigue siendo una de las grandes potencias espirituales del mundo.

Para dar idea de su grandeza, echemos una ojeada a ciertos hechos históricos que nos servirán de meros índices cuantitativos para determinar la escala y proporciones de la aportación de España a la vida espiritual europea.

Si consideramos la historia de las grandes empresas europeas, hallamos a España como la protagonista del acontecimiento más importante en la historia desde la disolución del Imperio romano. El descubrimiento de América no fue mero premio de lotería que el Destino dejara caer en el regazo de España. Fue, sobre todo, una obra maestra de fe y de imaginación creadora. La era de viajes y descubrimientos españoles a que dio lugar es además, en su conjunto, la epopeya más grande que la raza humana ha realizado. No faltaron en ella lapsos de crueldad y de cupidez. Pero si, quitándoles la exageración casi legendaria de que han sido objeto, se reducen a sus verdaderas proporciones en relación a las normas del tiempo y a la conducta de otras razas colonizadoras, fuerza será reconocer que los hechos punibles de los conquistadores no bastan para empañar el esplendor de su obra total — vasta epopeya que no ha hallado todavía un Homero digno de su grandeza.

Si de la historia pasamos a la literatura, hallaremos el genio español no menos fuerte y original. España puede ufanarse de haber creado el Romancero, no tanto poema épico como épica vegetación de su fértil suelo. Conservado por la tradición oral en la memoria del pueblo, el Romancero remontó el vuelo y pasó las fronteras, yendo a inspirar extrañas literaturas — Heine y Víctor Hugo, Southey, Byron y Walter Scott.

Comparte España con Inglaterra la distinción de haber dado origen a un teatro nacional. El Siglo de Oro es una de las grandes épocas literarias del mundo, comparable con la Era Elisabética de Inglaterra o con el Siglo de Luis XIV en Francia. Aunque rico en novelas, en poesía lírica y toda suerte de producción literaria, el Siglo de Oro merece su

fama ante todo por el incomparable esplendor de su teatro.

Prosigamos nuestra exposición de índices cuantitativos. Si se escogiera de entre las literaturas europeas las seis figuras más eminentes, es probable que la elección recaería sobre un grupo como el siguiente: Shakespeare, Cervantes, Goethe, Dante, Rabelais, Tolstoy. Quizá cabría discusión sobre tal o cual nombre; pero hay dos de ellos que están seguros de su fama, y son el del poeta inglés y el del novelista español.

Y si el autor está seguro de su fama, no lo está menos el libro. ¿Quién vacilaría en declarar que el libro más grande que ha dado Europa es nuestro *Don Quijote,* esta novela, primera en fecha y primera en mérito, de la que todas las demás, en más de un sentido, *descienden*?

Si ahora quisiéramos juzgar a las naciones por su capacidad para crear seres vivos —esos seres del arte que viven con vida más rica, plena y larga que los de la naturaleza—, aquí también hallaríamos a España en primera fila. Nómbrense los cuatro personajes más grandes de la literatura europea: Hamlet y Fausto figuran en el grupo; los otros dos habrán de venir de España: Don Quijote y Don Juan. Y cuenta que son los más vigorosos. Hamlet tiene demasiado de ensueño y Fausto demasiado de idea, mientras que Don Quijote y Don Juan son hombres de carne y hueso, de nuestra carne y de nuestro hueso, y seguirán viviendo y creciendo mientras muevan al hombre el amor a la justicia y el amor a la mujer.

Así, pues, basta una rápida serie de evaluaciones sumarias para demostrar que España figura entre las primeras potencias espirituales de Europa. Cada una de estas potencias trae al genio europeo una aportación propia, un espíritu nacional complejo, rebelde a definición exacta, apenas sugerible por la evocación de un rasgo esencial. Suprímase Inglaterra, y Europa pierde ese sentido de la armonía entre el cielo ético y la tierra positiva, que es al progreso humano lo que la alianza instintiva de ojos y pies es al andar del

hombre. Suprímase Francia, y Europa carecerá de ese sentido geométrico que entre la confusión de las formas naturales ve y define las inmóviles líneas de los principios. Suprímase Italia, y el sentido del pulimento y de la cultura urbana y del goce intelectual de la vida desaparecen del mundo europeo. Suprímase Alemania, y se quedará Europa sin su laboratorio y almacén central, en el que todos sus pensamientos se reciben, componen, catalogan, ensayan y desarrollan, para combinarlos en una unidad superior. Suprímase Rusia, y se cortará el tronco que liga a la rama europea con la raíz asiática. Suprímase España, y ¿qué pierde Europa?

Podemos abordar la cuestión con una observación negativa. Donde el aporte de España a Europa es mínimo es en la región de los principios y de la teoría. Suélese desde luego menospreciar la labor científica de España, y en este, como en otros muchos campos, va ya siendo urgente la revisión de las opiniones que universalmente pasan por buenas. Ello no obstante, no creo pecar de temerario al afirmar que en lo científico España se dedica con preferencia a la ciencia aplicada. Si bien ha dado a la filosofía y a la ciencia no pocos talentos menores, España no puede ufanarse de haber producido un solo genio filosófico o científico de primera magnitud. Hombres de la eminencia intelectual de Newton, Pascal, Descartes, Kant o Poincaré no se han dado jamás al Sur de los Pirineos. Tampoco cabe decir que dentro de las fronteras culturales de España haya nacido o se haya desarrollado vigorosamente escuela alguna de ciencia o filosofía. No sólo han faltado los corifeos intelectuales capaces de dirigirla, sino que el extremado individualismo que se observa en el pensamiento no menos que en la vida española, impidió siempre que se fundieran en un movimiento colectivo las diversas tendencias intelectuales de los pensadores españoles. De modo que, en conjunto, puede afirmarse que por mucho que las ciencias aplicadas —Geografía,

Historia natural, Derecho, Medicina— deban a España, el aporte español al espíritu europeo es mínimo en la esfera del pensamiento abstracto.

Esta conclusión nos señala la primera característica del genio español. Este genio es concreto y aplicado. Evita la abstracción, rehuye la especulación pura y aborrece el bizantinismo. En este respecto, existe semejanza estrecha entre el genio español y el inglés, puesto que ambos se complacen en la práctica y la acción. Pero apuntemos una diferencia esencial. La observación directa muestra que el ideal del inglés es ético, social y positivo; la del español, estético, individual y personal. La norma del inglés es la virtud; la del español, el honor; el inglés va a la acción para conquistar las cosas; el español para vencer a los hombres. Porque el interés primordial del español es el hombre.

El hombre. Definamos esta palabra, de uso demasiado frecuente para ser entendida por todos de modo igual. Y ¿qué mejor definición del sentido que le dan los españoles que la página inicial del *Sentimiento trágico de la vida*, de don Miguel de Unamuno? He aquí esta página escrita bajo el significativo título de: "El hombre de carne y hueso."

"*Homo sum; nihil humani a me alienum puto*, dijo el cómico latino. Y yo diría más bien: *nullum hominem a me alienum puto*; soy hombre, a ningún otro hombre estimo extraño. Porque el adjetivo *humanus* me es tan sospechoso como su sustantivo abstracto *humanitas*, la humanidad. Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el adjetivo sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere —sobre todo muere—, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano."

"Porque hay otra cosa, que llaman también hombre, y es el sujeto de no pocas divagaciones más o menos científicas. Y es el bípedo implume de la leyenda, el ξωον ηολιτιχον

de Aristóteles, el contratante social de Rousseau, el *homo œconomicus* de los manchesterianos, el *homo sapiens* de Linneo, o, si se quiere, el mamífero vertical. Un hombre que no es de aquí o de allí, ni de esta época o de la otra, que no tiene sexo ni patria, una idea, en fin. Es decir, un no hombre."

Así, en lo que es y en lo que no es, define admirablemente Unamuno el hombre de la vida y de la filosofía españolas, el hombre de carne y hueso, el ser que constituye el principal, si no el único asunto del arte y de la literatura de España. No hay nación, como no sea Shakespeare, todo una nación por sí solo, que revele una tendencia más acusada a representar tipos concretos humanos. Obsérvese cómo todo el arte español –lienzos, escenarios, libros– se halla poblado de personajes definidos con tan vigoroso relieve que hacen palidecer por contraste el fondo en que campean. Ya en sus albores, la literatura española aparece habitada por un héroe puramente humano: el Cid. El Arcipreste de Hita posee tal riqueza de dotes creadoras, que no sólo funda con Trotaconventos la dinastía de las entendederas, que había de alcanzar inmortal prestigio con Celestina, sino que llega hasta a transformar en seres vivos a mitos paganos como Doña Venus y Don Amor, y a abstracciones cristianas, como Don Carnal y Doña Cuaresma. La tragicomedia de Calisto y Melibea ocurre entre un grupo maravilloso de hombres y mujeres, concebido con verdadera inspiración dramática, sin que haya en todo el libro una sola palabra que no esté puesta en boca de uno de los personajes. Apuntemos de pasada a este respecto las novelas picarescas, tan llenas de gente, y *Don Quijote*, cuyos dos protagonistas, por su mismo relieve soberano, oscurecen a la multitud de personas que pululan en sus animadas páginas. El teatro español ha creado, en verdad, pocos caracteres. Pero este hecho se explica mejor como exceso que como defecto de potencia creadora. Que no faltaba esta potencia lo prueban figuras como Pedro Crespo, de *El Alcalde de Zalamea*; Segismundo,

de *La vida es sueño*; Enrico, de *El condenado por desconfiado*; muchas de las mujeres del teatro de Tirso y, sobre todo, Don Juan. Pero el teatro español tenía que satisfacer el pantagruélico apetito del público, nunca ahito de comedias nuevas, y de aquí una producción dramática atropellada, cuya divisa podría haber sido el "en horas veinticuatro", de Lope. En estas condiciones no era posible el desarrollo del carácter. La mayoría de los personajes de aquel teatro deben considerarse como meros ejercicios o bocetos de carácter, más bien que como creaciones completas. La afición del público a la vida humana, es decir, a contemplar seres humanos en acción, requería una renovación constante de casos y situaciones que no era menester desarrollar, ya que bastaba apuntarlas para dar gusto a un público acostumbrado al placer dramático. Para los fines de este trabajo, bastará hacer constar que el teatro español constituye una inmensa cantera de material humano, más o menos elaborado por apremiados autores.

Mas no ha menester limitarse a las letras. ¿Qué es la pintura española sino una admirable galería de retratos? Frailes de Zurbarán; príncipes, bufones, dioses paganos, Cristos de Velázquez; apóstoles y Magdalenas de Ribera; santos, caballeros y sacerdotes, de El Greco; damas y generales, de Goya, ¿qué tienen de común para que, con ser de tan diferentes estilos, nos parezcan todos gentes de una misma familia? Sencillamente que bajo los diferentes atavíos de su época y estado, todos son hombres y mujeres de carne y hueso. Compárese el Cid de Guillén de Castro con el de Corneille y se observará la diferencia entre un hombre que es ante todo quien es, o, como decimos en España, como Dios lo hizo, y un héroe preocupado de vivir con arreglo a las normas teóricas de su categoría ética. Compárese el Carlos IV de Goya con el Luis XIV de Largillière (comparación inversa de la anterior en cuanto al mérito artístico), y se llegará a igual conclusión: el Carlos IV es un hombre a quien la suerte o la casualidad hizo rey; el Luis XIV es un

rey, todo él rey y nada hombre. Los artistas franceses nos dan el tipo tras el hombre; los españoles buscan el hombre tras el tipo. El rasgo dominante del arte español consiste, pues, precisamente en no ser artístico sino vital. El artista español hace del arte instrumento de la vida y no de la vida la materia prima del arte. He aquí por qué el arte de España no descansa en la composición, el estilo o la riqueza de resonancias culturales e intelectuales, sino en una llamada directa del corazón del asunto al corazón del público. Su fin es, pues, el fin supremo de todo gran arte: fijar y recrear la vida.

Este fin exige una imaginación creadora de singular libertad. Con tanto vigor y constancia ha luchado la España política contra la libertad de pensamiento, que el atribuir libertad especial al genio español puede parecer a los no informados paradójico si no absurdo. Sería excesiva digresión el discutir aquí la cuestión de las limitaciones españolas al pensamiento, en relación con las normas de otros países en iguales momentos de la historia. No menos digresivo vendría a ser un paralelo entre Felipe II, Calvino y John Knox a este respecto. Quedémonos con el hecho de que pocos pueblos pueden rivalizar con España en libertad de imaginación creadora, es decir, en limpieza de esos prejuicios intelectuales, morales y aun estéticos, que suelen enturbiar y torcer la imagen que el artista se hace de las cosas. Cierto que a veces se da un gran creador español que se pone a la obra animado de un propósito moral o intelectual: ya el mostrar el vicio en todo su horror y la virtud en todo su atractivo — como Juan Ruiz y la mayoría de los autores picarescos; ya el dar al traste con los libros de caballerías — como Cervantes; ya el probar tal o cual proposición de dogma o fe — como Tirso o Calderón. Pero, quizá exceptuado Calderón, cuya labor traban a veces sus inclinaciones didácticas y aun más las cadenas de un dogma rígidamente definido y sostenido, es curioso observar cuán poco estorban a la labor creadora de nuestros artistas estas tendencias ex-

trañas al arte. En cuanto concierne a algunos —por ejemplo, el Arcipreste y los Picarescos—, ello es debido a que sus protestas de moral son mero pretexto y concesión a las autoridades eclesiásticas. Hay otros, como Cervantes, que deben su libertad al vigor de su instinto estético. De aquí resultados que sumen a los no iniciados en gran perplejidad. Cubre todo el arte español un velo tejido, ya por un conjunto de ideas librescas de carácter retórico, más o menos directamente heredadas de los clásicos, ya por la influencia de la Inquisición, refrenadora de veleidades morales o intelectuales. Pero, bajo este velo, qué libremente concebidos y qué atrevidamente expresados los objetos del arte, hombres o ideas. Y ante todo, qué verazmente persigue el instinto creador español la forma más libre y alta de la belleza.

A thing of beauty is a joy for ever,

dijo Keats. El joven poeta inglés no sobrevivió a la edad que gusta de los enunciados generales, como aquél, pobre de expresión y no muy rico de concepto, que puso en coda a una de sus más bellas poesías:

Beauty is truth, truth beauty, that is all
ye know and all ye need to know.

La belleza es la verdad; la verdad es la belleza. Esto es todo lo que sabéis y todo lo que necesitáis saber. Puede ser. Pero vale más que el artista, como tal artista, no se preocupe de estas cosas. Cuando se entrega a su sensibilidad, es preferible que ignore la existencia de conceptos como *belleza* y *verdad,* y si son cosas iguales ú opuestas o simplemente distintas. Y también conviene que no limite sus sensaciones ni aun a la luz de un criterio de selección tan espiritual, aunque placentero, como el gozo. Porque tal limitación implica riesgo de tener que elegir en la vida entre cosas con derecho y cosas sin derecho a ser materia de arte, o, en otras palabras, riesgo de reducir el hondo sentido de la belleza a un sentido más ligero y superficial; a hacer de lo bello lo

bonito. La belleza es la irradiación estética de la vida, y todo cuanto vive, visto con los ojos inocentes del artista, es bello. Así comprendida, la belleza coincide con el sentido abstracto que hoy damos a la palabra carácter. Expresar el carácter es la verdadera labor del arte. En esta labor, la imaginación española no conoce trabas.

Es menester observar que esta extrema libertad de la imaginación española no implica cinismo. Dijo La Rochefoucauld que la hipocresía es el homenaje que el vicio rinde a la virtud. Otro tanto puede decirse del cinismo, ya que la infracción voluntaria, no menos que el acatamiento fingido, arguye reconocimiento de la ley. Mas en su actitud creadora el genio español ignora por completo la virtud, cuya ausencia ni lamenta ni celebra. Implícitamente el arte español reposa sobre este principio: que si bien ante la facultad ética la virtud es norma de acción más pura y elevada que la acción misma o la vida, ante la facultad estética, la virtud es sólo una parte de la vida, menor que el todo y sin derecho alguno a trato de favor. De aquí resultados evidentes a quien compare las literaturas inglesa y española. Nadie que lea a Fielding dejará de observar que el autor prefiere Tom Jones a Master Blifil. El propio Dickens, de tan gran corazón, no veía a Uriah Heep con buenos ojos y sentía franca aversión por Nickleby el viejo. Pero el autor de *La Celestina* sentía igual cariño hacia la vieja entendedera que hacia la dulce Melibea o el enamorado Calisto. Porque, para emplear un significativo decir español, todos son hijos de Dios. Y esta imparcialidad, verdaderamente religiosa, inspira todas las grandes obras del arte español: ella ilumina las páginas del *Quijote* como los cuadros de Velázquez; guía el pincel de Goya y la pluma de Galdós; y hace de todo el arte español un espectáculo tan impresionante como la misma Naturaleza, porque en efecto es Naturaleza en cuanto creado en libertad y amor.

Al hacer del hombre —el hombre completo de carne y hueso— el objeto esencial de su arte y de sus pensamientos,

España se distingue de la corriente predominante en Europa. Bajo la austera disciplina de la razón, Europa se esfuerza en reprimir en el hombre todo aquello que no se somete fácilmente a la regla y la medida. Esta severa abnegación es la garantía de todo progreso filosófico o científico, de todo pensamiento abstracto. Pero excusa decir que la tendencia apuntada es no sólo previa a toda ambición mental, sino también más general y primitiva. Trátase en realidad de un rasgo de carácter europeo en sus variedades alemana, italiana y francesa. La facultad típica de la Europa central consiste en su capacidad para el pensamiento abstracto, facultad que trasciende a su arte y literatura. Dante, Goethe y Rabelais construyen su arte sobre filosofías bien definidas. Europa es, pues, objetiva y obliga al hombre a reprimirse para que la mente *entienda*. Inglaterra, por otra parte, eminentemente activa, se propone ante todo ajustar al individuo a un sistema social a fin de llevar a su auge la eficacia y la suavidad de la cooperación en la vida colectiva. El arte inglés se desarrolla por consiguiente bajo influencias morales-sociales. España, entretanto, guarda intacto su respeto hacia el hombre integral. El punto de partida de su filosofía y de su arte no es ni la mente, como en Europa, ni la colectividad, como en Inglaterra, sino el hombre mismo. Su genio es antropocéntrico.

Tal es la causa de su fuerza y la de su flaqueza. Medido en área el genio español es pobre. Medido en profundidad, es rico. Descuida los desarrollos que un intelecto siempre alerta abre continuamente ante franceses, alemanes e italianos — esos experimentos sobre forma y sensación a los que tanto debe el arte europeo; no persigue esas aplicaciones del arte y del pensamiento a la vida social que dan tanto peso y valor a la literatura inglesa; no se dispersa en sutiles análisis de los millares de fuerzas menores que convergen en el ciudadano civilizado y de él irradian sobre la sociedad, sino que considera al hombre como a un todo en sus luchas con las fuerzas elementales: el Mal, la Muerte, el Amor.

El Mal, la Muerte y el Amor son los hilos del cañamazo del tiempo. Son, pues, también las musas españolas, y a cada una de estas musas corresponde uno de los tres libros simbólicos que constituyen la literatura española: un Libro de los Proverbios, un Eclesiastés, un Cantar de los Cantares.

¿Quién no ha leído el *Quijote* y quién no recuerda el fondo inagotable de refranes que Sancho Panza va prodigando con generosidad en él excepcional? Error sería el considerar esta riqueza de proverbios como meramente episódica. Lejos de ser algo así como un aditamento serio-cómico del libro, los refranes de Sancho constituyen uno de sus rasgos inherentes, de los que contribuyen a hacer del *Quijote* el libro español por excelencia. Los proverbios son, en efecto, la sal, no sólo del *Quijote*, sino de casi todas las narraciones españolas. En el teatro ocupan lugar no menos preeminente, ya que además de figurar con frecuencia en el texto, cuya forma octosilábica les viene como un guante, son muchas veces la sustancia y no pocas el título de las comedias clásicas. Apenas si hay exageración en decir que muchas comedias españolas no son otra cosa que ilustraciones o desarrollos de refranes. Inversamente, cabe considerar a la mayoría de los refranes españoles como pequeños poemas o apotegmas que por su marcado carácter dramático vienen a ser a modo de *comedias-relámpagos*. No quiero mejor prueba que este refrán de Sancho: *A "qué hacéis en mi casa y qué queréis con mi mujer" no hay responder*. Los refranes serían, pues, la última fase de un proceso de condensación dramática cuyos modos sucesivos serían la comedia, el entremés, el romance, la canción popular y el refrán. Ni qué decir tiene que esta sucesión no se da en la historia y que tampoco responde a una operación mental colectiva. La enumeración no tiene otro objeto que apuntar en orden lógico la existencia de las cinco formas cada vez más concentradas que toma en España la inspiración dramática.

Lo importante es que el refrán español es casi siempre

dramático en su esencia. Gota de esa sabiduría destilada por la experiencia que da su sabor a toda la literatura española, el refrán simboliza uno de los tres *modos* del genio español — aquel en que la mente permanece serena contemplando hombres y cosas como son, y por lo tanto lo ve y comprende todo con ecuanimidad y clarividencia. En este humor está concebido casi todo el arte dramático, épico y narrativo, así como buena parte del arte plástico de España. Este aspecto del arte español es el aquí simbolizado en un Libro de los Proverbios.

Pero España ha dado también a Europa un espléndido Eclesiastés. Libro más tenue, puesto que el pensamiento de que todo es vanidad de vanidades basta para paralizar la pluma, a no ser que la mueva el deseo de abolir o desahogar tan desesperada idea. He apuntado más arriba que el genio de España es antropocéntrico. En su preocupación de la muerte es, pues, consecuente, ya que al considerar al hombre como el rey de la creación por fuerza ha de ver en la muerte un crimen de lesa majestad. El hombre es un rey que la muerte destrona. España no sería fiel a su fe individualista si aceptase como solución del enigma de la vida el sobrevivir del hombre en sus obras o en su especie. Raza, posteridad — abstracciones. No hay otro ser viviente y concreto que el individuo. Él es el rey del mundo y él es el que la muerte destrona. El espíritu de España está poseído por esta idea, sombra de su luz, reacción de su actividad. Su intenso sentimiento de la vida se revuelve sobre él en un intenso sentimiento de la muerte. Como los anacoretas que representan sus pintores, España contempla la Luz de la Vida con una calavera al lado.

Este *modo* de su espíritu creador se manifiesta en todo su arte y su literatura. Hacia fines de la Edad Media, inspira la página más famosa del Eclesiastés Ibérico, las inmortales *Coplas* de Jorge Manrique. En estas coplas el tema aparece tratado con la perfecta sencillez de las obras maestras. Antes, figura ya como asunto favorito de numerosos

poemas, y en particular de uno muy bello de Gómez Manrique, pariente de Jorge Manrique y, en el conjunto de su obra, poeta superior a él. Después las *Coplas* sirven de modelo a innumerables imitaciones, glosas y comentarios, pruebas de que el poeta había hecho vibrar una cuerda sensible del alma nacional. El tema no vuelve a desaparecer de las letras españolas. En la poesía lírica se le ve aflorar constantemente hasta nuestros días, desde algunos sonetos de los más poéticos y sombríos de Quevedo, como el que empieza

Miré los muros de la patria mía...

hasta versos de ayer, como "El Pasajero", de Valle-Inclán. Eco son de Jorge Manrique las bellas estrofas de "La Rosa de Job":

La vida... Polvo en el viento
volador.
Sólo no muda el cimiento
del dolor.

En prosa, el pensamiento de la muerte es desde luego la idea madre de la literatura religiosa de España, y en tiempos modernos inspira hasta la obsesión el genio potente de Miguel de Unamuno. Pero la influencia de este pensamiento no se limita a las obras religiosas y líricas de España, sino que crea un *modo* que, en grado vario, afecta a todas sus artes y letras y explica quizá esa curiosa sensación de apartamiento que de tantos artistas españoles dimana.

Sin embargo, aunque hondamente imbuida del espíritu negador del *Eclesiastés*, el alma española no capitula ante la muerte. Hay en sus entrañas tesoros de energía suficientes para vencer al dolor y triunfar de la más humana de las flaquezas. De este profundo manantial fluye su misticismo.

En su *modo* místico o triunfante, España no es menos fiel a su naturaleza antropocéntrica que cuando contempla la vida o la muerte. Lo específico del misticismo español es precisamente el carácter vital y humano de sus creencias y anhelos — tan opuestos al carácter teorético-filosófico de

los místicos de otras naciones. Nuestros místicos anhelan la sobrevida en unión con Dios. San Juan de la Cruz lo expresa con admirable claridad en una frase inolvidable:

> Mira que la dolencia
> de amor, que no se cura
> sino con la presencia y la figura.

Lope, casi brutalmente:

> No venga ángel ni legado;
> Cristo en carne evangelice;
> descienda Dios humanado.[1]

Esto es amor en concreto. Nada de esas abstracciones que sutilizan la más individual de las pasiones para hacer de ella una categoría metafísica, sino una relación concreta entre dos seres que se aman, la criatura y su Creador.

Este carácter vital y humano del amor subsiste en la literatura española aun fuera de la mística. Cierta sequedad, cierta indiferencia ante el dolor, propio o ajeno, cierta tendencia a erguirse contra la ternura, pueden haber contribuido a ocultar el hondo amor que late en la literatura española. Con toda su dureza, sin embargo, la literatura española es quizá de todas las literaturas la más imbuida de verdadera fraternidad. Sin ese sentimiento difuso que une a todos los hombres como *hijos de Dios,* sería imposible la penetración que revelan obras como *La Celestina* y el *Quijote.* Sin el calor que tal sentimiento engendra en el alma, no habrían nacido los seres que viven en la novela española. El amor es la clave para comprender a creadores tan distintos como Fray Luis de León y Galdós. De las tres musas de la literatura española, la Muerte limita su ámbito; el Mal, o si lo preferís, la Vida, dicta la forma, el Amor da la inspiración.

He intentado explicar las tres faces del genio español: experiencia que termina en desilusión; desilusión vencida por el amor. Estas tres faces se resumen en una: El Hombre

[1] Auto Sacramental de los Cantares.

concreto y completo. En la familia europea, España representa un espíritu que, frente a las abstracciones, afirma la individualidad del hombre; frente al *debiera ser* y al *parece ser*, afirma el *es*. En esta manera de ser individual y concreta, halla su guía más seguro. El pensamiento abstracto puede extraviarse y, volando demasiado alto, perderse en las nubes del orgullo, o, rebajándose en exceso, revolcarse en el fango del cinismo. Pero a España siempre podemos ir confiados. Descenderá a los niveles más bajos, pero llevando consigo su alma divina; se elevará a místicas alturas, pero sin olvidar el cuerpo terrenal. A la humanidad, opone el hombre; al arte, la vida; a la ciencia, la pasión. Shelley adivinó su espíritu con maravillosa intuición al llamarla *flame-like Spain*.

II. CARACTERES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

La primera impresión que produce una ojeada a la literatura española de ayer es de incoherencia y dispersión. Échase de menos ese orden social, casi oficial, de la literatura inglesa, que constituye una sociedad admirablemente organizada, con sus normas propias de gusto, lenguaje y modales; con su seguro instinto para situar a cada uno de sus miembros en su debido lugar, clase, rango, función; con su objetivo común a cuya consecución cooperan todos sus miembros, creadores, críticos o pasivos. Tampoco hallamos en España esas poderosas corrientes de actividad literaria que surgen periódicamente en Francia — movimientos de una mente siempre alerta, generalmente nacidos en algún cenáculo o "chapelle", que no tardan en reclutar una legión de combatientes intelectuales animados del espíritu belicoso de la raza gala. Ni el sentido británico de cooperación, ni el espíritu revolucionario de Francia aúnan a los ingenios españoles. Como las cabras de las colinas de Castilla, prefieren errar en soledad entre los inaccesibles picachos de su yo, cara a cara con la Naturaleza.

Así, pues, falta el primer requisito para trazar un cuadro de la literatura española contemporánea: no hay composición, líneas generales, relación entre las figuras. Aquí, un ingenio narcíseo, de espalda a la tradición, mira pensativamente al Norte en busca de luz para cincelar sus bien cuidadas frases. Allá, un pintoresco hidalgo, con alma de soldado y cara de monje, pide inspiración a las profundidades del alma nacional y estilo a los artífices más refinados

de Francia e Italia. Un artista sensible y delicado se complace en escribir primorosas miniaturas de cosas y gentes españolas. Un potente y nada fino hombre de letras halla honores y riquezas en el suministro de novelas según las recetas de la cocina literaria francesa. Con la ignorante espontaneidad del árbol que deja caer su fruto, un racionalista vasco deja caer de su magín novelas de instinto y fría pasión, mientras el más eminente de sus compatriotas se obstina en probar a sí mismo y a sus lectores, por medio de ardua labor intelectual, que el instinto y la fuerza vital son los impulsos que mueven al hombre y que el pensamiento no es sino deseo disfrazado. Abierto a todas las influencias, desde la de Ibsen a la de Franz Lehar, el teatro vive en perfecta anarquía, conservando empero su fuerte carácter nacional con tanta consistencia como inconsciencia. Y en poesía, la siempre viva inspiración del Romancero florece al lado de transplantaciones de Walt Whitman y de Rabindranath Tagore.

Y, sin embargo, esta misma incoherencia es ya un rasgo típico de las letras contemporáneas españolas, y su análisis pudiera conducirnos a otras características más pronunciadas. Es indudable que la causa primera de esta dispersión de las tendencias literarias radica en el fuerte individualismo del pueblo español. El mundo de las letras no difiere en esto del de la política, el comercio o las relaciones particulares. "Cada cual su rey" es norma favorita de acción para los españoles. En este sentido, por tanto, fuerza es considerar como permanente la incoherencia de nuestra vida literaria, ya que sus raíces se hunden en el carácter nacional. Ello no obstante, esta incoherencia presenta también ciertos caracteres transitorios que se explican en relación con la evolución literaria y cultural del país.

Cada nación evuelve [1] según ritmo propio que determina

[1] Permítaseme este neologismo que considero necesario. "Evolucionar" no basta, pues significa "hacer evoluciones". "Evolver" significa "hacer evolución". Este es uno de esos casos en los que un vocablo cambia de sentido al cambiar de número.

el juego entre el carácter nacional y las circunstancias. Pero, abstracción hecha de las vicisitudes históricas, el desarrollo literario de la mayoría de las naciones refleja en su curso quebrado la lucha interna entre tendencias antagonistas del carácter nacional. Así, en la historia de la poesía inglesa se entrelazan dos tendencias rivales, ambas típicas del carácter inglés: la estético-pagana, casi pura en Shakespeare, y la ético-puritana, fuerte en Milton y en Shelley, predominante en Wordsworth. Así también, la literatura francesa debe mucho de su atractivo y brillantez al juego de dos matices rivales del intelectualismo de Francia: el clasicismo constructivo de Bossuet, Racine, Montesquieu, y el espíritu analítico y disolvente de Montaigne, Voltaire, Anatole France; dos variedades al parecer opuestas de un mismo espíritu que figuran combinadas en el Pascal de las *Cartas provinciales* y en algunas comedias de Molière.

La historia literaria española revela un hecho similar. Ahora que, mientras en Francia y en Inglaterra el ritmo del desarrollo literario es debido al conflicto entre dos tendencias fuertes del carácter nacional, en España es la consecuencia de un desequilibrio entre la facultad creadora y la facultad crítica del pueblo. El pueblo español es ante todo un pueblo apasionado y por lo tanto su literatura revela todo el vigor y toda la flaqueza de la pasión. Rico en los dones que surgen espontáneamente de las profundidades de la subconsciencia —fuertes pero desiguales impulsos, instintos penetrantes pero inseguros; visión, adivinación, intuición, gracia, saber natural, vitalidad, comprensión y facultad para súbitas descargas de energía—, es, sin embargo, pobre en todas aquellas cualidades que constituyen ya la herencia, ya el tesoro acumulado de la persona consciente — el vigor especulativo, el sentimiento sostenido y dominado, la perseverancia. Esta observación bastaría para distinguir a España de sus supuestas "hermanas latinas", ya que mientras Francia e Italia son eminentemente críticas e intelectuales, España es ante todo intuitiva y creadora. Y este predominio de lo crea-

dor sobre lo crítico es precisamente el rasgo característico de la civilización y de la literatura españolas.

A través de la historia literaria de España puede observarse que lo fuerte suele ser fruto del genio; lo débil, labor del talento. Esta ley se aplica aun a aquellos campos de actividad mental como la filosofía y la ciencia, en los cuales el aporte de España consiste en anticipaciones brillantes y atrevidas más que en esfuerzos perseverantes. Citemos a Vives, precursor de Bacon; a Servet, precursor de Harvey; a Vázquez Menchaca, precursor de Grocio. Pero más clara todavía es de observar en las artes y en la literatura, en cuyo desarrollo explica el contraste entre el vigor de la creación espontánea que guían el instinto y la inspiración, y la mediocridad de los intentos "artísticos" emprendidos bajo la férula de la doctrina académica y del "buen" gusto. Sirva de ilustración el propio Cervantes que nos dejó en el *Quijote* ejemplos de su mejor y su peor estilo — el mejor, cuando cuenta sencillamente los hechos y deja que hablen los personajes; el peor, cuando interviene él con sus prejuicios literarios, para esforzarse en dar al mundo modelos para "trozos escogidos". Mas no precisa conocer la lengua castellana a fin de observar este curioso fenómeno de psicología española. Hay en la National Gallery un caso tan típico como el *Quijote* o las comedias de Calderón: *La Venus del espejo*. Es un desnudo de mujer pintado como sólo Velázquez sabía pintar. Hasta aquí el genio. Pero Velázquez quiso demostrar que tenía tanto talento como el que más para representar asuntos mitológicos; y así, aquella divina mujer, reclinada sobre un sofá, quedó transformada en una Venus mediante la adición de un muchachote desnudo, metido en carnes y provisto de un par de alas obviamente insuficientes para elevar al Olimpo tan pesada masa material — todo ello en el estilo más convencional y artificial que pudieran desear los estudios y academias de Sevilla. Así suele sobrecargarse la fuerte sencillez del genio español con los oropeles del talento descarriado.

Raro es en todas partes que los artistas sean los mejores críticos de su arte, pero más raro que en parte alguna en España. Entre nosotros, el divorcio entre la crítica y la creación es casi completo. Afecta al crítico, a quien cierta dosis de facultad creadora es indispensable, y afecta al creador, para quien la facultad crítica es un instrumento necesario para poner en su punto la expresión. El marqués de Santillana, admirador de Petrarca, de Dante y de Boccaccio, menospreciaba la poesía inspirada en formas populares a la que debe su celebridad; Lope de Vega no parece haber estimado tanto su teatro como sus imitaciones del Ariosto; Cervantes, que se consideraba a sí mismo por ser autor de *Persiles y Sigismunda,* tanto por lo menos como por serlo del *Quijote,* no parece haberse dado cuenta cabal de la grandeza de su obra. En general, los autores del Siglo de Oro se vieron a sí mismos de modo distinto a como los vemos hoy: a sus ojos, eran artistas conscientes, cincelando obras según reglas académicas inspiradas en modelos clásicos o italianos; para nosotros, este aspecto académico del Siglo de Oro es una especie de subproducto de la época, desde luego lleno de interés, pero en ningún modo esencial, ni aun necesario, para su gloria, mientras admiramos en ella la espléndida riqueza de su impulso creador, al que debemos el teatro, el *Quijote,* las novelas picarescas y la literatura mística. De modo que aquel período, para sí, época de cultura y academia, tiene para nosotros la frescura de una edad primitiva que se ignora a sí misma.

Esta situación se da, en mayor o menor grado, en toda la historia literaria de España, pues en toda ella subsiste el divorcio entre cultura y creación. Y este desequilibrio, entre el genio y el intelecto de la nación, explica, a la vez, la importancia del elemento popular en la literatura española y la facilidad con la que han invadido siempre a España las olas de influencia extranjera que la historia aportó a nuestras costas.

El pueblo es en todas partes el representante más genuino de las tendencias espontáneas de un país. Cuando estas tendencias son precisamente las que predominan en el carácter nacional, es lógico que corresponda al pueblo un papel importante en el desarrollo de la literatura y de las artes nacionales. Este es el caso de España. Una y otra vez arrastran y extravían el gusto de las clases cultas las influencias extranjeras o los prejuicios académicos. Pero el instinto del pueblo permanece fiel a la tradición literaria del país, y, lo que es más importante, a la verdad artística. A este instinto popular se debe el hilo de continuidad que engarza las épocas sucesivas de la historia literaria española, desde la época primitiva hasta la escuela romántica del siglo XIX y ciertas formas dramáticas de hoy. Cuando los cantares épicos perdieron el favor de los grandes ante los poemas cultos del Mester de Clerecía, el apetito del pueblo que pedía poesía épica provocó la creación del Romancero sobre las ruinas de la época antigua. Los primeros italianizantes españoles, discípulos de Dante y de Boccaccio, se dejaron llevar por su admiración hacia las formas nuevas; pero la fidelidad del pueblo a sus romances —rectas y sencillas vasijas que sólo podían contener el espíritu dramático del país— dio lugar a la segunda cosecha de romances, forjando así el anillo que une los períodos épico y dramático de nuestra historia literaria. En la creación del teatro español, el pueblo toma también una parte considerable.[1] El gusto culto de la época se orientaba, naturalmente, hacia un teatro neoclásico, imitado de los griegos y respetuoso de las reglas de Aristóteles. Pero el favor popular se entregaba a las obras que, rompiendo por entre las reglas clásicas, se desbordaba en libertad romántica. Esta tendencia —preexistente— halla pronto su campeón en Juan de la Cueva y en Lope, su genio creador. Pero obsérvese que el mismo Lope, que, como creador, era la

[1] Juan de Iriarte observa en el Diario de los Literatos que los autores del Siglo de Oro cuidaban de cultivar la amistad de un remendón llamado Sánchez, jefe de los "mosqueteros".

encarnación del espíritu romántico del pueblo, distaba mucho de sentir, como crítico, el credo al que ajustaba sus creaciones. En dos versos que se han hecho célebres, ha cuidado de salvar ante los académicos pasados y por venir la responsabilidad que podría exigírsele por las "necedades" que le hicieron inmortal, y, al endosarle esta responsabilidad al vulgo, al vulgo ha endosado su mérito. Así, Lope el crítico menosprecia a Lope el creador y revela indirectamente hasta qué punto debe éste su inspiración a la influencia del pueblo. Sostenido por el entusiasmo popular, el teatro vivió como fuerza creadora durante cerca de un siglo. Mas no perdió su popularidad al terminar su desarrollo. Muere Calderón, y la cultura española, obedeciendo a vicisitudes históricas en armonía con la evolución del pensamiento europeo, cae bajo la influencia francesa, pero el pueblo da entonces otra prueba de la persistencia del carácter nacional. Los críticos condenan el teatro de Lope, Tirso y Calderón en nombre de los principios definidos con precisión geométrica por Boileau en su Arte Poética. Pero Lope, Tirso y Calderón siguieron disfrutando gran popularidad con indignación singular de los exquisitos que preferían a Voltaire y hasta a Crébillon por amor a las tres unidades. Hacia fines del siglo XVIII, la divergencia entre el instinto de la nación, fiel a sí mismo, y el intelecto, infatuado con modas extranjeras, alcanza su auge y da lugar a una situación verdaderamente paradójica. Los clasicistas consiguieron convertir el Gobierno a sus opiniones y se aprobó una ley prohibiendo la representación de seiscientas comedias, mientras se subvencionaba la representación de sus nuevas tragedias a la moda de Francia. Pero este mismo acto de tiranía literaria, tan característico de la psicología "intelectual", se estrelló ante la resistencia pasiva del pueblo. Mientras las tragedias neoclásicas se representaban ante butacas vacías, el pueblo acudía a oír los sainetes de Ramón de la Cruz, género en línea con el español tradicional y también con el moderno *género chico*.

Así, desde su alba épica hasta hoy, la facultad creadora de la nación evuelve en dirección constante, según la ley del genio nacional. Apartando o ignorando toda dictadura extranjera, sigue el instinto que la lleva a contemplar la realidad y a interpretarla libre e inmediatamente. Este es el hecho que da a la literatura española su independencia, su originalidad y su carácter vigoroso.

Frente a la constancia en el desarrollo del instinto creador de España, contrasta el curso vacilante de la evolución de su cultura. El impulso nacional que opone a las influencias extrañas una vitalidad propia, fuerte en su facultad creadora, es débil o nulo en su vida intelectual. Desde el punto de vista filosófico, la cultura española está enraizada en la latinidad. Desde el literario, la cultura española, es decir, la actitud consciente de los cultos ante las obras de arte, nace bajo la influencia de Francia. Vago y rudimentario si se quiere, el arte poético que imperaba cuando se escribió *Myo Cid,* era al fin y al cabo francés. Más tarde, Italia destronó a Francia. Dante era para Santillana una figura tan excelsa como Virgilio para Dante; y Boccaccio llegó a ser considerado como un maestro de eminencia casi aristotélica. Favorecida por circunstancias históricas, la cultura italiana predomina en España durante los siglos XV y XVI, acaso reforzada por el progreso de los estudios clásicos. Los grandes creadores del Siglo de Oro, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, se consideran a sí mismos como humildes discípulos de los maestros clásicos e italianos. El siglo XVIII, en España como en todas partes, pertenece a Francia, y es significativo que sea el último año de este siglo el que vea el incidente arriba recordado que marca el auge del divorcio entre el intelecto y el instinto del país. Absurdo sería negar que las influencias extranjeras que se han hecho sentir sobre España hayan desempeñado un papel importante en el desarrollo nacional. A estas influencias se deben indudables mejoras en la forma como en el fondo de la literatura española. Frente a la ten-

dencia española al ensimismamiento y al aislamiento en el individuo, frente a esa actitud de inhibición ante las ideas en favor de la vida y del movimiento, que caracteriza a las artes españolas, las influencias extranjeras han hecho actuar tendencias contrarias de universalidad y desarrollo ideológico que distinguen al genio francoitaliano. Frente a la impaciencia y al descuido de los autores españoles, las influencias extranjeras han erigido modelos de forma y normas más exigentes de ejecución. Ello no obstante, la aceptación demasiado pronta de ideales extranjeros por parte de nuestros autores cultos ha retrasado la fusión de la corriente consciente y culta con la corriente inconsciente y popular del arte español.

Arriesguemos la opinión de que la característica de la literatura española contemporánea, lo que le da al menos un mínimo de armonía y unidad, es un esfuerzo más o menos consciente hacia la fusión de estas dos corrientes, la unión del instinto creador y del intelecto crítico de la nación.

Pero es menester resistir a la tentación que nos lleva a dar por origen de este esfuezo la época romántica. Es verdad que el romanticismo dio lugar a un renuevo de los asuntos españoles, a la abrogación de la ley de las tres unidades y aun al retorno a la libertad tradicional de nuestro teatro. Pero todos estos caracteres tradicionales que se recobran entonces lo son tan sólo de manera externa y accidental. Lo esencial del espíritu creador español es su facultad para hacer arte y poesía con la realidad ambiente, para pintar sobre la tela de la vida al par que la tejen ante nosotros las manos invisibles del tiempo y del espacio. Los románticos españoles no fueron en realidad más que una nueva generación de intelectuales que, siguiendo la pauta de sus despreciados predecesores, cayeron bajo una influencia artística extranjera. Sólo que esta vez el azar de un destierro político en Londres hizo que la influencia fuera inglesa —Southey, Walter Scott, Hookham Frere— y el santo y seña, en vez de

Aristóteles y Despréaux, *Myo Cid,* el Romancero y el teatro español del Siglo de Oro. De donde un arte que buscó su inspiración en las leyendas históricas españolas, pero no en la Naturaleza. Arte sólo externamente nacional, como suelen serlo las cosas conscientemente tradicionales.

Sin embargo, la tendencia a ver en la época romántica el comienzo de la era moderna de la literatura española se inspira en algo más que una mera confusión entre el asunto y el sentido profundo del arte. En primer lugar, Rivas con sus dramas y Zorrilla con sus poemas legendarios, atrajeron la atención del público literario hacia el pasado español, hasta entonces olvidado. Los críticos volvieron a encontrar interesantes a Lope y a Calderón. Volvió a leerse el Romancero, que el pueblo no dejó nunca de cantar. Algo tendría de bueno cuando tanto lo admiraba *monsieur* Víctor Hugo. Y así comenzó una familiaridad con los modelos de antaño que había de producir tarde o temprano una mejor comprensión de su espíritu. Por otra parte, los románticos hicieron obra de iconoclastas, limpiando de numerosos prejuicios estéticos y literarios el terreno, que así quedó libre para los movimientos del genio individual. Los primeros en disfrutar de los beneficios de esta labor fueron sus propios autores. Sin salir del movimiento romántico, puede observarse cierto progreso de la imitación a la recreación del arte español. Así, en Zorrilla, *El puñal del godo,* externamente español, al *Don Juan Tenorio,* en sustancia y espíritu genuino heredero de *La vida es sueño* y *El Alcalde de Zalamea.*

Mas, considerado en su conjunto, el movimiento romántico no difiere esencialmente de otros anteriores en su actitud para con el espíritu creador del país, y, como escuela intelectual y crítica, se halla en armonía más estrecha con otros movimientos extranjeros como los romanticismos francés e inglés que con la tradición española.

El movimiento tendiente a incorporar el instinto creador de la raza a la cultura nacional, es decir, a crear una cultura española verdaderamente digna de este nombre, es más

reciente. En cierto modo, puede atribuirse a la tendencia humanista de nuestra edad. Ideas clásicas y románticas, históricas y futuristas, no son para nosotros otra cosa que manifestaciones del espíritu humano, y, en crítica como en economía, hemos acabado por reconocer que "no hay más riqueza que la vida". Es, pues, posible que, aun en este su último movimiento salvador, siga también el intelecto español una dirección extranjera. Al menos, esta vez el camino es el que debe ser, ya que la crítica moderna no hace más que confirmar y dar consagración intelectual al instinto español de siempre que adoptó la vida como criterio del arte.

Anuncia el movimiento actual —ni enteramente consciente, ni uniforme, ni sistemático— una época precursora en la que se destacan tres nombres, tres fundadores de la cultura española contemporánea: Giner de los Ríos, Menéndez y Pelayo y Galdós.

Giner y Galdós son objeto de sendos artículos en este volumen. Don Marcelino Menéndez y Pelayo es el maestro de la erudición española contemporánea. En su vida, relativamente corta, consiguió llevar a cabo una labor imponente de investigación crítica. Trazó el cuadro de la literatura española con mano maestra, no menos segura al situar las grandes líneas que al apreciar los valores relativos y ajustar los más mínimos detalles, supo dar a España el sentido de su verdadero pasado literario con toda la autoridad de su inmensa erudición y de su excelente sentido crítico, enseñó con el ejemplo a ver los hechos con objetividad, y dejó afortunadamente un excelente plantel de discípulos.

No hubo entre estas tres figuras cooperación propiamente dicha, y, que yo sepa, esta es la primera vez que se aúnan sus tres nombres refiriéndolos a una explicación armónica de la cultura española contemporánea. Ello no obstante, Giner, Galdós y Menéndez y Pelayo son, sin duda alguna, los símbolos y las normas respectivamente de los aspectos ético, creador y crítico de nuestra cultura de hoy. Símbolos, por encarnar el espíritu difuso de la edad que oscuramente

tendía a reafirmar los valores españoles en su genuina relación con Europa y el mundo. Normas, porque en ellos la vida, la literatura y la erudición españolas poseen modelos que, siendo puramente españoles, son universales y modernos, es decir, humanos y libres.[1]

Intentemos ahora dar una impresión de conjunto de la literatura española de ayer. Por primera vez, gracias al espíritu favorable de la época humanista y libre de prejuicios, el intelecto del país late al unísono con su instinto creador. Y no es que falten del todo las tendencias intelectualistas. El mismo tipo mental que en el siglo XVIII condenaba a Calderón en nombre de Boileau, y en el XVI condenaba a Lope en nombre de Aristóteles, se creyó obligado a escribir en prosa pseudocervantina. De igual modo, la ambición "literaria" que indujo a Cervantes a imitar a Sannazaro, inspira a los Cervantillos de ayer imitaciones de Oscar Wilde. Hay, además, en el intelecto español una tendencia innata a alejarse de la realidad —reacción quizá contra el realismo del instinto—, que aparece en el aspecto vacuo de esa fantasía española que llaman *ingenio*. El movimiento de ayer va, pues, contra rasgos intelectuales innatos y adquiridos, y no puede avanzar gran cosa sin provocar contracorrientes y remolinos. Pero la corriente central de la inteligencia española moderna iba, sin duda, hacia la interpretación sincera y sencilla de la realidad ambiente, que es, como hemos visto, la pauta dada por el instinto del país.

En esta corriente, desde luego, nada de combinado y ex profeso. Trátase de un hecho general que se observa como una mera suma aritmética de hechos individuales manifestados independientemente en cada autor, de modo espontáneo y con distintas modalidades. Henos aquí otra vez como al empezar frente a la incoherencia y la dispersión de es-

[1] Esta observación se aplicaría quizá en menor grado a Menéndez y Pelayo, cuya mente trabó en exceso la ortodoxia. Ello no obstante, es justo reconocer que siempre luchó, y no siempre sin éxito, por vencer esta limitación en su labor crítica.

fuerzos, cualidades típicas de nuestras letras y artes, y que hemos visto arraigadas en nuestro individualismo. Pero ahora podemos apuntar otra causa más. Sabemos que la virtud activa de la literatura española es un genio creador que tiene por ley el buscar la realidad directamente y no en sus reflejos sobre la cultura, mientras el espíritu crítico se alimenta de libros, el espíritu creador se alimenta de hechos y sensaciones. Síguese de aquí, que el escritor español, aun cuando lee a sus contemporáneos, no es lo bastante pasivo para dejarse influir por ellos. La atmósfera literaria es, pues, poco densa, y la tendencia individualista halla libre expansión por el hecho de faltarle el freno de los modos sociales de pensar.

Siéntese, sin embargo, cierta unidad interior debida a la orientación común hacia la Naturaleza, vista a través de la realidad española contemporánea. El pueblo sigue siendo un factor preeminente en la vida literaria del país –la estirpe de poetas espontáneos, a quien debemos ese romancero lírico, si menos conocido no menos admirable, el tesoro de nuestra poesía popular—.[1] Esto aparte, la riqueza poética que posee nuestro pueblo hace de él además preciada cantera de material literario. El pueblo contribuye así pasivamente con su vida, activamente con sus cantares, a esa transformación de la realidad cotidiana en poesía, que es hoy, como siempre, la característica de la literatura española. Típico ejemplo de esta doble influencia del pueblo es el teatro, y especialmente la variedad llamada *género chico*. Este mismo nombre es ya significativo y revelador de la actitud intelectualista para con las creaciones españolas. El dramaturgo de ayer prefería imitar a Bernard Shaw, pero el auditorio "que paga" prefería el género chico, y así el autor suspiraba y escribía menudencias que a veces son maravillas. El género chico es, sin duda alguna, un tipo caótico de teatro, lo bastante impreciso y libre para admitir obras que van del sainete clásico a la inepcia vienesa o al *deshabillé* parisiense.

1 Véase la sección III que sigue.

En esto, como en su ignorancia de sí mismo y en su admirable vitalidad, recuerda también a la comedia de antaño.

Similar orientación hacia un realismo espiritual en armonía con los instintos más hondos de la raza se observa en los demás géneros literarios. Este realismo inspira la poesía de los hermanos Machado, como las novelas de Baroja; los poemas y las novelas de Pérez de Ayala, como los admirables bocetos de Azorín; los ensayos de Ortega, como los innumerables artículos de prensa en que Maeztu vertió su espíritu nacido para obras más permanentes; es la esencia misma del arte de Valle-Inclán y el consuelo y desconsuelo del genio torturado y desigual de Unamuno. Por ese camino, la literatura española llevó a cabo la fusión del intelecto y del instinto del país, creando una cultura que completó su vigor vital con otras cualidades más conscientes, tales como la consistencia intelectual, la confianza en sí y la capacidad para desarrollarse armónicamente.

III. LA POESÍA POPULAR ESPAÑOLA

Aunque todas las tendencias viven en todos los hombres —y esta es la base de la unidad y de la solidaridad humanas— los pueblos y las naciones se diferencian en la proporción en que han recibido de la Naturaleza estas o aquellas tendencias. No se puede decir que un pueblo es inteligente y otro no lo es, que un pueblo carece de imaginación, y otro de sentido moral. En todos los pueblos viven todas las esencias humanas. Sólo las proporciones varían. Pero estas diferencias de proporción son precisamente las causas de lo específico en el carácter. La diferencia de cualidad no es sino una síntesis de diferencias cuantitativas.

En cada pueblo de Europa dominan claramente ciertas tendencias, cuyo juego de contrastes explica la historia europea, con todo su dramático interés. Francia, por ejemplo, representa el predominio de la inteligencia y la vida consciente, sobre el instinto y la vida inconsciente. La lógica, la mesura, el orden, la claridad, son cualidades francesas por excelencia. España, por el contrario, es un pueblo en el que predominan sobre la inteligencia la vida subconsciente y la vida supraconsciente, el instinto y la visión, la pasión y el misticismo, lo corporal y lo espiritual. Inglaterra, compendio de Europa, es una raza más equilibrada en la que se funden las tres esencias, la corporal, la mental y la espiritual, pero con predominio de los instintos animales y morales, que explican su vigor, su espléndida salud física y su preocupación moral social.

Estas diferencias de carácter se revelan en la atmósfera social. La inteligencia es la facultad burguesa del hombre,

cuidadosa, ordenada, trabajadora y un si es o no es volteriana, revolucionaria en teoría y conservadora en la práctica. Así, Francia, país de la inteligencia, es un país burgués. Impera en su sociedad la norma de la burguesía, y todo francés, aristócrata, aldeano y hasta artista lleva en el alma un burgués, sensato e inteligente. Su teatro pinta las costumbres, predica las ideas y analiza las pasiones de sus burgueses. Burguesa es su política y burguesa su economía. Burgueses sus vicios y sus virtudes y burgués el ideal de todas sus clases. En Inglaterra, la tendencia al bienestar material, el fuerte sentido tribal de la raza y su genio para la organización ética de la vida colectiva, se manifiestan en un ideal *aristocrático*. El *aristócrata* es el producto más elevado de la organización social, el ser que vive una vida más rica en esos bienes animales que el inglés estima tanto, tales la limpieza, la comodidad, el ocio *(leisure)*, la elegancia en el vestir. Es, además, el prototipo del carácter, el modelo del caballero *(gentleman)*, el ejemplo del dominio de sí mismo *(self control)*. En Inglaterra, la aristocracia perdura, no sólo porque ha sabido cumplir un fin social, sino porque cuenta con el afecto y la admiración del pueblo. Y aunque muera la aristocracia histórica, el pueblo inglés no vivirá sin una clase en que satisfacer su instinto nacional por excelencia. Como consecuencia de los progresos de la instrucción pública, ya empieza a observarse en Inglaterra la formación de una aristocracia basada en la "cultura" y compuesta de actores, dramaturgos y novelistas.[1] El teatro inglés, la novela inglesa, visten el frac, la pechera blanca y los trajes descotados. El teatro español, en contra, se dedica casi exclusivamente al estudio, comento e ilustración de la vida popu-

[1] No hace mucho tuve ocasión de observar qué sincero y hondo es el interés que el pueblo inglés siente por su aristocracia. En un tren suburbano de Londres, varios compañeros de viaje se pusieron a comentar la muerte de Lord Brassey, que anunciaban los periódicos aquella mañana. Uno observó que como no dejaba herederos, el título prescribiría. "¡Qué lástima!" —exclamó otro viajero. No había el menor rastro de ironía en su voz, y sus palabras merecieron el asentimiento de todos.

lar. Costureras, obreros, dependientes de comercio, hijos de portera, labradores, aldeanas, tales son sus héroes y sus heroínas. Una ópera famosa, que admira Saint Saëns, *La Dolores,* tiene por protagonista a una criada de servicio. El pueblo español, lejos de llevar en el alma por modelo a un burgués, como el de Francia, lejos de admirar ingenuamente al aristócrata, como el de Inglaterra, sigue su camino con toda la independencia ética y estética del que es para sí mismo su propio ideal. Y tanto es esto así, que se dà el caso de que en España las clases burguesas y aristocráticas, lejos de ser imitadas, imitan al pueblo, y en el habla, en el vestir, en el cantar y hasta en las costumbres, cuando el español "señorito" quiere ser persona, y no meramente un número sin carácter de una clase social, sigue al pueblo en sus maneras naturales, que son las maneras del país. Porque el pueblo, en todas las naciones, es el elemento más espontáneo de la nación, y hemos visto que las tendencias específicas de la nación española son precisamente aquellas que brotan en libre e ingenua espontaneidad.

Creo, pues, haber justificado mi elección de asunto, al menos ante el segundo de mis criterios. Porque ¿puede darse nada más simbólico y representativo de una nación que la producción literaria anónima de aquella de sus clases consideradas por voz unánime de todas ellas como la más representativa del conjunto?

Me queda por justificar mi asunto en cuanto a su mérito intrínseco. ¿Cuál es el valor poético de la lírica popular española? ¿Cabe en puridad hablar de poesía en relación con los cantares del pueblo? ¿Pueden parangonarse estas coplas que canta un pueblo, en buena parte analfabeto, con las exquisitas obras de arte de las musas cultas?

Contestemos a estas preguntas con un rotundo *sí.* El pueblo español es un gran poeta, es uno de los grandes poetas que ha producido el mundo. Ya se entienda esta palabra en su sentido concreto, de *artífice que ejecuta poemas,* como el escultor esculturas, o el pintor cuadros, ya se tome en su

acepción más extensa de *filósofo contemplador de la vida en una actitud de espíritu estética*, el pueblo español es un gran poeta, y un gran poeta lírico. Su poesía no es mero juego de imaginación ni prurito de cultura, sino, por el contrario, una viva corriente que le acompaña en la vida como el río claro acompaña a la carretera y refleja en sus aguas la infinitud de los cielos. El pueblo español *canta*. Nace en sus labios el poema ligero de tres, cuatro o cinco versos con cuerpo de pájaro porque ha de llevar las alas de la música. Verdadero poeta, nuestro pueblo considera una afectación sin sentido el *recitar* versos, como sin duda lo es en todo aquel a quien los versos no le cantan en el alma. Y este cantar le brota en los labios en todos los momentos de su vida: en el campo y en la ciudad, en el descanso y en el trabajo, de camino y sentado a la sombra del parral, y sobre todo en las noches de luna, cuando los mozos del pueblo salen a las altas horas de la noche, para despertar a las mozas con coplas generalmente inspiradas por circunstancias de la gente y lugar, al son de guitarras, guitarricos y panderos. El cantar de ronda es un género importante de la musa popular. Pero es raro el momento de la vida popular española que no da su flor lírica, y, naturalmente, la misma religión no podía ser excepción a la regla. Mas aquí conviene distinguir entre el himno de ritual que —aunque no en misa— se canta en las iglesias en ciertas ceremonias como los Vía Crucis y las novenas, y que es un género *oficial* que queda fuera de nuestro asunto, y la verdadera copla popular religiosa o saeta, cuyo nombre mismo es un poema, y que sale de las filas del pueblo al paso de la procesión, como una flecha de poesía.

Y aun queda otro género de canción religiosa que es quizá el más español de todos, más español que la misma *saeta*. La saeta es un lamento que el alma triste dirige a la imagen que pasa, en busca de ayuda y consuelo. Pero el cantar, el cantar corriente, cuando toma asunto religioso, es una escena fresca, sencilla, llena de luz y de movimiento, y que,

por virtud del genio artístico del pueblo, hace volver al mundo de la tierra, de los prados, de los ríos y los bosques, la mitología sagrada que los libros y los sabios elevaron a los cielos. He aquí una copla que es una joya del género:

María lava pañales
y los tiende en l romero,
y los pajaritos cantan
y el agua se va riendo.

Esto es lo español. Dar la emoción religiosa humanizando lo divino, haciendo otra vez, a fuerza de instinto poético, que la *Sagrada Familia* vuelva a ser la humilde familia del carpintero de al lado, y representando a la Virgen María en uno de los momentos más humildes de la vida terrestre, lavando los pañales de su hijo en el agua que se va riendo. ¡Qué divino perfume de santidad flota en el aire claro de esta copla primorosa! ¡Qué fusión de lo místico y de lo real!

¡Y qué natural nos parece que el agua se vaya riendo con algo más que el rumor de la corriente: con esa alegría íntima de las cosas que sienten el soplo del eterno amor!

Este claro mirar de la musa popular española que cae sobre campos y bosques, ciudades y aldeas, con la nitidez de la luz solar y de la luz lunar en los días luminosos y en las luminosas noches de España, es el primer elemento poético de nuestro pueblo. La copla popular se hace poema con sólo decir lo que ve en calles y plazas; tan cierto es que toda cosa *bien vista* es una obra de arte:

Tú te vas por l'acea 'enfrente
aborreciendo la vida
y apeteciendo la muerte.

Por la calle abajito
va quien yo quiero;
no le veo la cara
por el sombrero.

Al regorvé de una esquina
te vi la primera vez,

y desde entonces te veo
man que no te quiera ve'.

Adiós, casa de cuatro aguas,
ventana de cuatro esquina';
para mí ya se acabaron
las entradas y salidas.

El andar de la madre
lleva la hija:
por pisar menudito
va tarde a misa.

Así, pues, la lírica popular española se distingue por su sabor vital, su carácter concreto, inmediato. Los géneros en que se divide llevan nombres de las regiones que les dan su estilo: *granadinas, malagueñas, pravianas,* o esos nombres hondamente poéticos, que identifican la canción con el estado de ánimo que la inspira: *alegrías, soleares,* realidades externas o realidades íntimas, siempre realidades. Porque en la lírica popular, no menos que en la épica, el pueblo español da muestras de su extraordinaria capacidad para poetizar la realidad inmediata. En general, el hombre necesita para poetizar la inspiración de las dos musas grises del tiempo y del espacio: la Memoria y la Nostalgia. El pueblo español no ha menester tales auxilios. Su amor por la realidad es tan intenso que no precisa Celestinas para triunfar, y la realidad se le rinde sin resistencia, como moza robusta que en su propio vigor y juventud lleva la debilidad que la abate ante el amante, rendida e indefensa. Muchas de las coplas populares españolas no son sino ingenuos, sencillos actos de unión entre la realidad y la mente del pueblo, pequeños poemas de emoción meramente plástica, como la del que pone la mano sobre un hombro de Miguel Ángel o la vista sobre un rostro de Ribera:

Ayer tarde la vi yo,
¡ay, galán, si tú la vieras!
Asomada a la ventana
regando las azucenas.

A la entradita del pueblo
me alabaron tu hermosura:
ojos negros, cara blanca,
delgadita de cintura.

Un jardín lleno de nieve
parece tu blanco rostro,
con tres flores sin cubrir,
que son tu boca y tus ojos.

Es este el aspecto pictórico de nuestra poesía popular, que sobresale especialmente en los cantares de ronda. En Castilla se canta una copla que dice:

La noche clara y serena
es buena para rondar;
para los enamorados
es mejor la oscuridad.

Cada cual piense como quiera sobre su malicioso final; pero el principio es exacto. La noche clara y serena es buena para rondar, y los cantares de ronda están todos bañados en la luz de la luna que recorta los huecos oscuros de las ventanas y destaca las tejas de los tejados:

Las tejas de tu tejado,
las flores de tu jardín,
la hermosura de tu cara
tiene que ser para mí.

Las tejas de tu tejado
me quieren bajar a abrir.
Baja tú, rosa temprana,
nacida en el mes de abril.

Estos poemas están *vistos* con toda la intensidad de un pintor-poeta. Pero la intensidad de visión que en ellos resplandece sería estéril si no estuviese servida por una intensidad de expresión correspondiente. Y aquí es donde entran en juego la admirable energía y concisión del lenguaje español, efecto y causa a la vez del genio dramático del pueblo. En el exiguo escenario de sus cuatro octosílabos, rarí-

sima vez alargado a cinco, y con frecuencia reducido a tres, o a la forma graciosamente quebrada de la seguidilla, cada copla popular española es un drama en miniatura. La concentración dramática de algunas de estas coplas sorprende y maravilla aun al más acostumbrado. Toda la fuerza dramática de la clásica *comedia,* todo el instinto dramático del romance que se hunde exabrupto en la acción desde las primeras palabras, parecen haberse condensado en estas coplas populares, dignos cantares del pueblo de Myo Cid y de Lope de Vega. He aquí un drama de amor en tres líneas:

Mira tú si es cosa grande:
la conocí el otro día,
la quiero más que a mi madre.

He aquí una novela en cuatro líneas:

Me quisiste, me olvidaste
por la ambición del dinero.
Con las lágrimas regabas
los trajes de terciopelo.

He aquí un gracioso entremés, encerrado en el menudo estuche de una seguidilla:

Dices que no la quieres
ni vas a verla,
pero la veredita
no cría hierba.

He aquí una breve comedia en una cuarteta:

A tu madre se lo dije,
a tu padre no me atrevo;
en sabiéndolo tu madre
tu padre lo sabrá luego.

Y, por último, una escena de crisis dramática, vibrante de emoción, y concentrada en cuatro versos:

Anda, dímelo andando,
Dímelo andando,
que si tú llevas miedo
yo voy temblando.

Para alcanzar tamaña condensación dramática, hace falta disponer de un lenguaje que *rinda* en energía tanto como rinde el castellano. El pueblo español tiene un hondo instinto de la fuerza intrínseca de las palabras, y, en contra de lo que suele suceder en la clase media y aun en ciertas clases populares pseudoilustradas (como las clases obreras urbanas), es sentencioso y mesurado en el hablar. Porque las palabras son signos representativos de valor espiritual, como la moneda de valor material, y quien mucho valor les concede, pocas necesita gastar. El pueblo español es sentencioso porque da mucho valor a las palabras. Basta oírle pronunciar expresión como "un hombre", "un querer", para darse cuenta de que habla en serio y con todo el peso de una filosofía y todo el impulso de una voluntad detrás de sus palabras. Cuentan de un capataz andaluz que se encontró con el amo de la finca en las primeras horas de una mañana. Era en tiempo de sequía, y había lloviznado aquella noche. El amo preguntó: "¿Ha llovido, Manuel?" Y el capataz contestó: "Como *yové, yové,* ha *yovío*. Pero, *yové, yové,* lo que se *yama* YOVÉ, no ha *yovío*."

He aquí un ejemplo de lo que es el instinto dramático en el lenguaje, el sentido *vivo* y concreto de la palabra, a diferencia del sentido muerto y abstracto. Y esta capacidad para cargar las palabras con una sobrecarga de intención y sentido, este poder de simbolización, es la facultad que explica la intensidad dramática y lírica de la poesía popular española.

Dramática y lírica he dicho, porque la copla española suele ser dramática en su forma, pero lírica en su intención. Terminada la escena, queda vibrando la emoción que, lejos de desvanecerse, se va ahondando a medida que va revelándose a la mente el significado íntimo, el alma lírica de la copla. Oíd este sencillísimo cantar, que parece una marina inocente, casi pueril, pintada al borde del azul Mediterráneo:

Ay, no hay naíta que ve',
porque un barquiyo que había
tendió la vela y se fué.

Volará la copla y se apagará el sonido de la voz; pero quedaréis pensativos, escuchando en el alma las vibraciones de emoción que hace surgir el misterioso y sencillo suceso: el *barquiyo* que tendió la vela y se fue. Os acordaréis con melancolía de todas las ocasiones en que cosas y personas "que había" en el paisaje de vuestra vida tendieron vela y se fueron, y os quedasteis solos, y mirasteis en torno vuestro con los ojos húmedos, pensando que "ya no había nada que ver". Y es que este cantar, en apariencia tan sencillo, está impregnado de la esencia de todas las idas y todas las despedidas.

Virtud, en verdad, poética por excelencia, es esta de quintaesenciar en pocas palabras infinidad de situaciones de ánimo. Virtud que lleva hermanada con la fuerza creadora —pues crear no es otra cosa que dar espíritu a la materia del arte, en este caso, las palabras— esta fina cualidad del alma que llamamos *delicadeza,* velo que cubre la desnudez de nuestros sentimientos, les quita crudeza y les da encanto y valor estético. El pueblo español, aun en sus expansiones de pasión más plebeya, posee en sumo grado la facultad de cubrir delicadamente con un velo de poesía su pensamiento y su intención. He aquí, en su ingenua belleza, algunas coplas características:

Ay, madre que me lo han roto
el cantarillo en la fuente;
yo no siento el cantarillo,
sino qué dirá la gente.

Por en medio de esta calle
anda un gavilán perdío,
diciendo qu'ha de sacar
la paloma de su nío.

Ay de mí, que me han quitado
una rosa, siendo mía;
la veo en manos de otro
marchita y descolorida.

Viendo que no me querías
a un arroyuelo bajé,
oí cantar a un jilguero,
a escucharle me paré.

No hay una sola de estas coplas que no sea una trasposición a términos simbólicos de un asunto no expresado directamente. Y aquí convendría anotar que esta facilidad para expresar ideas por medio de símbolos o parábolas, implica algo más que imaginación poética en el autor de la copla, cuyos símbolos caerían en tierra sin fructificar si no existiese toda una cultura poética en su público, espontánea y no aprendida educación del entendimiento.

Esta delicadeza en la creación y en la percepción de los símbolos poéticos se compadece admirablemente con un vigor primitivo, una casi bárbara virginidad en las emociones expresadas. La psicología de la canción popular española, en lo que tiene de típico, está construida sobre el amor, el amor de hombre a mujer y el amor de mujer a hombre; y, en tono más bajo, aunque quizá más hondo, el amor a la madre, la emoción más grave de las que expresa la musa española. Cosa curiosa, quizá inesperada para quien tenga del pueblo español ideas superficiales o *a priori*: el cantar de amor español no es erótico, si por tal hemos de entender lo inspirado en el amor meramente carnal. Hay coplas que expresan la tensión del deseo con admirable intensidad:

Cuando paso por tu vera
y me rosa tu vestío
jasta los güesos me tiemblan.

Amantito, amantito,
amante, amante,
las pestañas me estorban
para mirarte.

Arrímate a mi querer,
como las salamanquesas
se arriman a la pared.

Pero en estas coplas la intensidad se alcanza en virtud de una sobriedad de expresión que es en sí casta y revela en el alma del pueblo la existencia de hondos sentimientos espirituales que elevan y santifican el amor carnal. Profundamente amante, el pueblo español es casto de cuerpo y de espíritu. Su concepto del amor tiene una austeridad casi religiosa. Es asombrosa la frecuencia de coplas de amor en las que el asunto gravita en torno a la idea del alma:

Aunque deje de mirarte
¿qué importa ver o no ver?
Los gustos que son del alma
también un ciego los ve.

Juré no volver a verte,
¡mira tú qué juramento!
cuando te llevo en el alma
y en el mismo pensamiento.

Para qué vas preguntando
cómo se quiere de veras,
si el querer está en el alma
y tú has nacido sin ella.

En esta última copla está la idea expresa y clara. *El querer está en el alma.* Verso digno de comparación con la más famosa cuarteta del drama más famoso de Calderón —aquella rotunda declaración de principio que hace *El Alcalde de Zalamea*:

Al Rey la hacienda y la vida
se ha de dar; pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.

La idea central de esta austera soberanía del alma individual, que sólo se prosterna ante Dios, aparece con insistente frecuencia en la copla popular española:

Me mandastes a decir
que era tuya el alma mía
y yo te mandé a decir
que era de Dios, tuya y mía.

El corazón te daré,
también te daré la vida
y el alma no te la doy
porque esa prenda no es mía.

Te quiero más que a mi vida
y más que a mi corazón
y más que el alma no digo
porque se la debo a Dios.

Con esta luz en la mente, podemos penetrar la exquisita oscuridad de una deliciosa copla asturiana:

Una niña bonita
se asomó a su balcón...
Ella me pidió el alma
yo le di el corazón.
Ella me pidió el alma
y yo le dije adiós.

Ejemplos todos que prueban hasta qué punto en el pueblo español "el querer está en el alma". Y por eso esta curiosa palabra, *querer,* que nuestro pueblo usa en vez de *amor,* tiene tanta fuerza, o, como dice también el pueblo con otra palabra admirable, tanta *virtud.* Pero podría sospecharse de la sinceridad de un sentimiento que tan concreta, tan directa expresión alcanza: *el querer está en el alma.* En cosas del sentimiento a veces es más convincente una prueba indirecta que una confesión. No faltan, más bien abundan, en las coplas populares, estos testimonios indirectos, caídos como al descuido, de la profundidad, la seriedad, el carácter espiritual del *querer* en el pueblo español. Díganlo cien coplas como las siguientes:

Quiéreme poco a poco,
no te apresures,
que lo que yo deseo
es que me dure.

Tengo una cosa en mi pecho
que a nadie se la diré;
mortificaré mi cuerpo
por darle gusto al querer.

Tu querer y mi querer
son como el agua del río
que atrás no pueden volver.

Y sobre todo esta admirable copla tan llena de honda sabiduría:

El querer es cuesta arriba,
el olvidar cuesta abajo;
cuesta arriba he de subir
aunque me cueste trabajo.

Es evidente, por lo transcrito, que el pueblo español que crea y canta estas coplas tiene un hondo sentido del amor, tan alejado de la sensualidad espléndida, pero algo bestial de la poesía erótica de Asia, como de la exangüe espiritualidad de la poesía amatoria de los torneos trovadorescos. Pero esta profundidad del sentimiento humano por excelencia no implica, contra lo que pudiera creerse, pérdida de sutileza y penetración. Antes por el contrario, la poesía popular española parece haber ilustrado con pasmosa e inconsciente facilidad las más complejas situaciones emotivas, los estados psicológicos que pudiéramos creer reservados para la lira refinada del poeta culto.

He aquí el eterno drama de Romeo y Julieta, metido en un escenario de cuatro líneas:

Como dos árboles somos
que la suerte nos separa,
con un camino por medio,
pero se juntas las ramas.

He aquí un poema de irresolución:

El puente voy a pasar,
no sé si lo pasaré.
Palabrita tengo dada,
no sé si la cumpliré.

Hay una misteriosa penetración del carácter en relación con la salud física en este cantar, entre paréntesis, excelente ilustración del carácter no carnal del amor español:

Descolorida la quiero,
no la quiero con color.
Porque las descoloridas
tienen más firme el amor.

Y en las coplas de amor que siguen, no se sabe qué admirar más, si la delicadeza del sentimiento, el poder de concentración dramática o la complejidad de la situación, expresada no obstante con perfecta claridad:

Amante mío del alma,
donde ha habido siempre habrá.
Tus ojos quieren mirarme,
déjalos con libertad.

No sé qué pena es más honda,
si la pena que se canta
o la pena que se llora.

No siento en el mundo más
que tener tan mal sonido
siendo de tan buen metal.

En punto a complejidad, el cantar español puede fácilmente compararse con las obras de los maestros de la poesía culta que, por decirlo así, se han especializado en la psicología compleja. Nada tiene que envidiar al arte sugestivo de Maeterlinck esta sencillísima, pero penetrante copla asturiana antes citada:

Una niña bonita
se asomó a su balcón...
Ella me pidió el alma,
yo le di el corazón.
Ella me pidió el alma
y yo le dije adiós.

Cualquier poeta francés contemporáneo quisiera haber ideado el hondo pensamiento, tan henchido de secular experiencia, que inspira esta copla:

Como se gasta una piedra
en agua de una corriente,

así se me está gastando
el corazón de quererte.

Y qué poeta moderno no se hubiera ufanado en escribir el maravilloso tercer verso de este otro cantar:

Cuando quise, no quisiste,
y ahora que quieres, no quiero.
Gozarás del amor triste
como yo gocé primero.[1]

El propio Dante G. Rossetti hubiera querido por suya esta bellísima canción asturiana, tan delicadamente envuelta en los pliegues de sus poéticos símbolos:

Tengo de subir, subir,
tengo de subir al puerto,
aunque me cubra la nieve.
Si la nieve resbala, ¿qué hará la rosa?
Ya se va marchitando la más hermosa.
Ay mi amor.
Si la nieve resbala
¿qué haré yo?
Tengo de subir al puerto,
aunque me cubra la nieve.
Allí está la que yo quiero.
Si la nieve resbala, ¿qué hará el sendero?
Ya se va marchitando la que más quiero.
Ay mi amor
si la nieve resbala,
¿qué haré yo?

No puede darse poesía culta más sutil, sugestiva y simbólica que esta poesía popular cogida entre la nieve de las mon-

[1] Tengo mis dudas sobre el origen popular de esta copla. Está demasiado acabada, en rimas completas. Pero excuso añadir que suscribo en un todo la opinión del señor Rodríguez Marín sobre este punto. Tan popular es la copla "adoptada" por el pueblo, como la copla por el pueblo creada, y en cuanto el poeta "culto" da con los gustos populares hasta conseguir que su copla caiga en el acervo común, ha de considerársele como un hombre del pueblo. El curioso lector hallará dos interesantes casos de adopción popular de coplas cultas en el libro del señor Rodríguez Marín: *La copla*. Bosquejo de un Estudio Folklórico. Madrid, 1910.

tañas de Asturias. En contacto con la misteriosa sencillez de la naturaleza, nuestros anónimos poetas del pueblo han hallado directamente las mismas armonías sugestivas que en plena cultura universal percibió el delicado oído de Rossetti, Maeterlinck y los simbolistas. Pero, no obstante esta curiosa relación con el simbolismo europeo, nuestra poesía popular, en su manera más típica, es a la vez más primitiva y más honda, más directa y más penetrante, y en su interpretación de la vida y de la Naturaleza, más viril que la fina pero algo afeminada poesía del simbolismo moderno. Su riqueza de imágenes es proverbial y alcanza a todos los órdenes de objetos, vivos o inanimados. Así, la astronomía:

Las estrellitas del cielo,
las cuento y no están cabales.
Faltan la tuya y la mía
que son las más principales.

Así, el ferrocarril:

Como los railitos del tren
son tu cariño y el mío,
porque van el uno juntito del otro
tóo seguío, tóo seguío.

Así, la industria:

Campanilla dibujada
de la mano de un platero:
ni eres alta ni eres baja,
eres como ya la quiero.

Así, hasta los utensilios domésticos, pues la musa popular española es una hacendosa mujer de su casa y se halla familiarizada con las cosas útiles y caseras:

Tus ojos son dos tinteros,
tu nariz pluma delgada,
tus dientes letra menuda,
tu pecho carta cerrada.

Obsérvese cómo esta copla, que principia con una comparación algo trivial, se salva por la gracia del tercer verso,

Tus dientes letra menuda,

y la honda poesía del cuarto,

tu pecho carta cerrada.

Esta facilidad para la metáfora no es mera imaginación. Si no tuviesen valor real y positivo como símbolo de las misteriosas alianzas que unen a las cosas en lo hondo de la realidad y por bajo de la superficie de las apariencias, las metáforas serían vanos ejercicios de fantasía, poco más que juegos de palabras, y carecerían de ese sutil poder que poseen de dejarnos pensativos.

Para dar, pues, con una metáfora justa, se necesita poseer un sentido *sintético* de la realidad, y he aquí por qué las metáforas sólo frecuentan a los poetas —que las solicitan— y a los filósofos —que las rehuyen—, como no se cubran el hermoso rostro con ceniza y se llamen ideas.

La riqueza de imágenes y metáforas que resplandece en la poesía popular española es, pues, indicio seguro de que el pueblo español siente la vida como un poeta, en su conjunto. Para él "todo es uno y lo mismo". Las estrellas, la tierra y el mar, los animales, la sociedad y el hombre, son distintas formas de una misma esencia que fluye y se transfigura en leyes armónicas. Y poseído de esta unidad trascendental, el pueblo español alcanza naturalmente en su lirismo esa divina incoherencia que sólo es posible a los más altos poetas de la cultura —incoherencia aparente—, y en realidad libertad de movimientos del que se sabe guiado por el espíritu de las cosas. Esta libertad de movimientos permite la espléndida amplitud de estilo que algunas coplas revelan:

Sarga la luna y alumbre
el campo y los olivares;
este querer que yo tengo
de los reaños me sale.

Pero hay otro aspecto de esta aparente incoherencia que

merece citarse, a saber: su valor como expresión de la extrema complejidad de las cosas, tan sólo reductible a unidad en relámpagos de intuición estética. He aquí la función del estribillo, refrán de las jotas y soleares, cuyo asunto no tiene en general relación lógica alguna con las coplas principales; pero que, precisamente por su independencia lógica, alcanza gran valor artístico, y a veces añade hondo sentido filosófico a la corriente principal, como en el caso de aquel delicioso estribillo andaluz:

A mí se me da mu' poco
qu'un pájaro'n l'alamea
se pasé' d'un arbo' a otro.

Hay que pensar en Shakespeare y sus, al parecer, sencillas canciones, tendidas como puentes de poesía entre la naturaleza y el alma humana:

Blow, blow, thou winter wind,
thou art not so unkind
as man's ingratitude—.

Sopla, sopla, invernal viento;
que no eres tan cruento
como la humana ingratitud.

para hallar comparación digna de estas sencillas flores campestres españolas, cuyas raíces huelen a tierra y huelen también a la intimidad sublime del corazón humano:

Fuentecilla cristalina,
arroyuelo caudaloso,
para dos que bien se quieren
caminos largos son cortos.

A los árboles altos
les mueve el viento,
y a los enamorados
el pensamiento.

El querer que me tenías
en una fuente quedó;
vino un fuerte remolino,
rama y tronco se llevó.

En el pozo más hondo
de mi corazón
sembré una pasionera,
cogí una pasión.

Y al lado de Shakespeare, otra gran figura de la poesía inglesa viene a la memoria a cada momento cuando se recorren estos cantares hondos e ingenuos, verdaderos cantos de Inocencia y Experiencia. Ya habéis adivinado que me refiero a William Blake. En verdad, por su inocente y puro individualismo, por su moralidad tan valiente y elevada, por su desinterés y su total carencia de mezquindad, por aquella virilidad de su concepto del amor, tan libre y tan casta a la vez, y, en suma, por ese sentido penetrante y místico de la realidad que pudiéramos llamar su realismo trascendente, William Blake es el poeta cuyo espíritu está más cerca del espíritu de la poesía popular española. Su mundo es el mismo mundo de los cantares españoles, mezcla de alma y naturaleza:

A flower was offered me,
such a flower as May never bore;
but I said: I've a pretty rose-tree,
and I passed the sweet flower o'er.
Then I went to my pretty rose-tree,
to tend her by day and by night;
but my rose turned away with jealousy
and her thorns were my only delight.

Este es exactamente el tono del cantar popular español. Este su simbolismo que adivina en la naturaleza los estados de ánimo más complejo y habla de árboles y flores como si fuesen seres humanos:

Arbolito, te secaste
teniendo la fuente al pie,
en el tronco la firmeza,
y en la ramita el querer.

Esta es su exquisita delicadeza para el símbolo o parábola

que encubre y revela a la vez los misterios del pensamiento. Así, en Blake:

Never seek to tell thy love,
love that never told shall be;
for the gentle wind doth move
silently, invisibly.
I told my love, I told my love,
I told her all my heart,
trembling, cold, in ghastly fears,
alas, she did depart!
Soon after she had gone from me
a traveller came by,
silently, invisibly,
he took her with a sigh.

Nunca decir tu amor quieras,
tu amor, tu amor indecible.
Que el viento suave se mueve
en el silencio, invisible.
Mi amor dije, mi amor dije,
y mi corazón le abrí,
de temor temblando y frío,
mas ¡ay! se alejó de mí.
A poco de haberse ido,
un viajero la cruzó,
en el silencio, invisible,
suspirando la llevó.

Hallaréis el pensamiento delicado de la primera estrofa en muchas coplas españolas; helo aquí en una forma:

Que te quiero bien lo sabes
pero no lo comunico
ni contigo ni con nadie.

Helo aquí en otra:

Sólo puedo decirte
medias palabras:
lo que empieza la lengua
lo acaba el alma.

La admirable concentración dramática de la segunda estrofa es fiel trasunto de este otro cantar que ya hemos oído en el camino:

Anda, dímelo andando,
dímelo andando,
que si tú llevas miedo
yo voy temblando.

Y en cuanto al hondo y melancólico final, he aquí una copla que nada tiene que envidiarle, ni en la sencillez, ni en el arte ingenuo de su composición, y en cambio le gana en frescura y color y exquisito aroma:

Ar pie del armendro estuve
y no le cogí la fló,
y asin que m'arretiré
otro yegó y la cogió.

Digna del Blake de las "Songs of Innocence" es la ternura de este cantar:

Manzanita colorada
que en el suelo te cogí,
si no estás enamorada
enamórate de mí.

Digna del Blake de los "Auguries of Innocence" es la imaginación extravagante que inspira esta potente maldición gitana:

Tóitas las arañas negras
que están metía'n sus nidos
me piquen er corasón
si mi querer es fingío.

Digna del filósofo que analizó los dos amores en "The Clod and the Pebble" [1] es la copla que dice:

Tu querer es como el pozo
que cuesta sacarle el agua,

---

[1] He aquí una versión aproximada del texto inglés de Blake:

EL TERRÓN Y LA GUIJA

No busca el amor su gusto
ni por su interés labora,
que a otros se da en sacrificio
y hace del infierno gloria.

Cantó así el terrón de arcilla
que el ganado pisotea,
y una guija del arroyo
murmuró esta cantilena:

y el mío es como una fuente
que ella misma se derrama.

Y estos versos:

Rose, if I did not take thee
Twas because I did not choose,
I slept under the rose-tree,
I had for my bed a rose.

no son de Blake. Son una traducción literal de una copla:

Rosa, si no te cogí
fue porque no tuve gana:
al pie del rosal dormí,
la rosa tuve por cama.

No creo que hagan falta más ejemplos para establecer el estrecho parentesco que existe entre William Blake y la poesía popular española y, por lo tanto, la originalidad y la profundidad de la filosofía que inspira los cantares de nuestro pueblo. Es una filosofía infinitamente sabia en su *aceptación* de las cosas como son; infinitamente penetrante en su interpretación de los hechos y sus íntimas relaciones; que se vuelve hacia la naturaleza en busca de las respuestas eternas a las eternas preguntas del alma, y cierra con un broche de poesía el ciclo que va del hombre a las cosas, de las cosas al hombre:

Del rosal sale la rosa,
de la maceta el clavel,
un padre cría una hija
y no sabe para quién.

Honda filosofía que siente la vida en todas sus formas con esa intensidad humana que palpita en los versos atormentados de William Blake:

Cuando una mata se muere
al tronco llega el dolor,

Sólo busca amor su gusto,
y a su gusto ata el ajeno.

De otro exige el sacrificio
y hace de la gloria infierno.

las raíces lloran sangre,
de luto viste la flor.

Que siente, también como Blake, esa indiferencia de alma contemplativa por los cambios inestables, fútiles, faltos de sentido permanente, de la mundanal fortuna, y lo expresa deliciosamente en una imagen ligera como la misma fortuna:

A mí se me da mu' poco
qu'un pájaro'n l'alamea
se pasé' d'un arbo' a otro.

Esta sublime indiferencia hacia lo mundanal bordea el fatalismo. El fatalismo puede inspirar ese abandono casi asiático del que se siente al borde del camino y deja pasar la vida:

Las estrellas corren, corren,
yo no tengo de correr.
Donde me pilla la noche,
allí tengo amanecer.

Pero también, aunque otra cosa parezca, sirve para inspirar valor, cuando el objetivo es alto y vale la pena:

Cuando se quiere de veras
no se mira al qué dirán.
Quien tiene fe en su camino
no vuelve la cara atrás.

Mas el fatalismo es tan sólo un *humor* de nuestro pueblo. No es consustancial con él. Verdad que en su actitud penetrante y resignada hacia la vida que comprende y tolera sin aprobarla ni gozarla, parece haber como un dejo constante de filosofía fatalista. Es, sin embargo, un dejo, un sabor de fatalismo, que viene y va y pasa. Quien lo dudare, recuerde la frecuencia con la que aparece en nuestra copla popular el tema de la *voluntad*, de la *hombría*, del *yo* que se impone a hombres y cosas y aun al mismo Destino:

Lo que intento logro.
Yo no me quejo e mi estrella,

que yo no he intentado cosa
que no me salga con ella.

Esto es un grito de orgulloso poder. He aquí, por contraste, la desgracia estoica que rechaza la compasión y se niega a descargar sobre el Destino la responsabilidad:

Náide me tenga dolor,
que yo por mis propias manos
m'he buscao mi perdisión.

Y al llegar al estoicismo hemos cerrado la silueta de carácter español, que con sensible falta de sabiduría me atreví a intentar ante vosotros. Miran los sentidos, ven la realidad, penetran en el mundo y en el alma, hermanan el alma con el mundo, en una fraternidad de desterrados — pero se yergue el espíritu viril, acepta la vida como es, no se lamenta, no pide compasión. Así pensaba ya Séneca, el español romano. Así piensa todavía el pueblo poeta que ha sabido hacer del cantar su filosofía.

El que quiera cantar bien
cante cuando tenga pena,
que la misma pena le hace
cantar bien aunque no sepa.

IV. VIRGILIO Y ESPAÑA

Puede compararse la tradición de un pueblo a un río que fluye en el tiempo; pero para que resulte completo el símil ese río del pasado ha de fluir en un cauce cuyo fondo punzan pujantes manantiales de agua del presente. Componen pues la tradición dos elementos que implican dos movimientos: uno del pasado hacia adelante; otro de abajo hacia arriba. A medida que pasa el tiempo, el primero de estos dos movimientos lleva en su seno más elementos del segundo; la tradición arrastra mayor suma de presentes.

Esta observación vale para todos los pueblos, pero muy especialmente para España, porque es rasgo específico del español el contener en su modo de ser más manantial que arrastre. En contra de lo que se suele escribir o creer, el español es el menos tradicional de los pueblos, si por tradición se entiende lo que el vocablo indica: una entrega del pasado al presente para el porvenir; porque el español es propenso siempre a sobreponer sus propias tendencias individuales a las tendencias del ambiente que le transmite la tradición.

No nos extrañe, pues, encontrarnos con que el desarrollo de la cultura española manifieste una tensión constante entre la fuerza tradicional-social y la fuerza ascensional-individual; la primera tendiendo a producir en la literatura y sobre todo en la poesía, el efecto sedoso, untuoso, melodioso; la segunda dando lugar a ese efecto áspero como de cepillo o erizo que tanto se da en nuestras letras como en nuestras costumbres. En Virgilio, y en general en los romanos, se siente más la fuerza tradicional que la manantial. Pasado el primer período arcaico, no muy brillante, la literatura

romana viene a ser sobre todo el vehículo (horizontal) de una cultura (vertical) heredada de los griegos. Capital cosmopolita y mezclada, Roma no parece haber logrado producir una literatura vigorosamente *característica*, como lo hicieron Madrid, París y Londres entre 1500 y 1700. Por eso Virgilio da a muchos ingleses una impresión de poeta "victoriano"; porque, en contraste con la Inglaterra de Isabel I, la Gran Bretaña de la Reina Victoria fue ante todo un país de fuerza tradicional más que ascensional, que transmitía una tradición más o menos convencionalizada con la solemnidad de un heredero de casa grande que se da cuenta de los varios sentidos de la palabra *descender*. Puede uno imaginarse perfectamente a Virgilio en 1890, de chaqué y sombrero de copa y, desde luego, en la mano el cetro de la hegemonía británica y varilla mágica de la sabiduría empírica: el paraguas; y hasta puede uno imaginárselo aceptando sin excesiva modestia el puesto de "poeta laureado", cargo oficial del Estado inglés que lleva consigo entre otros privilegios y emolumentos el de recibir de la Corona un barril anual de vino de Canarias (Canario-cantor-poeta).

Virgilio poseía una propiedad campestre, tan indispensable para él como para cualquier *gentleman* inglés de la era victoriana. Así vistas las cosas, muchas de las Églogas y casi todas las Geórgicas cobran nuevo valor como algo parecido a esas cartas sobre asuntos agrícolas que los lores ingleses escriben al *Times*, donde lucen su competencia sobre alfalfas y patatas sin por eso mancharse ni encallarse las manos con el arado, ¿eh? "Se me atrae la atención sobre..."

En cambio Horacio evoca en la imaginación más bien a un poeta francés. Viene a ser una especie de Boileau. Hasta en aquello de escribir un poema sobre el arte de escribir poemas, cosa que sólo a un romano o a un francés se le podía ocurrir. Horacio es tan propenso como cualquier francés a aconsejar a los poetas que se atengan a los límites de la razón y de la medida — y tan capaz de seguir su propio consejo. Su entusiasmo poético no rebasa nunca las lindes

de las buenas formas y de la corrección; y su elogio de la *aurea mediocritas* parece concebido por un francés. Puede uno imaginárselo en el Boulevard des Capucines, ataviado con sobria elegancia, de sombrero de copa, pero no como Virgilio, cuyo sombrero se erguiría en rigurosa vertical sobre la noble frente, sino algo echado atrás, para dejar respirar la frente; y el ala, no abarquillada hacia arriba, como la del de Virgilio, sino plana y redonda como solía estar de moda entre los literatos de París a fines del siglo pasado. Así andaría Horacio vagando como un perfecto *boulevardier*, echando aquí una ojeada de *connaisseur* a una guapa moza, pensando allá con medio cerebro en lo que iba a escribir en *Le Gaulois* sobre el último libro de poesías de Sully-Prudhomme, y con el otro medio sobre lo que iba a pedir de almorzar en su restaurante favorito.

Nada de esto concuerda con lo español. Ni Horacio ni Virgilio satisface a su anhelo manantial, ascensional. Aquellos robustos hijos de Iberia, que empezaron a llegar a Roma hacia la segunda mitad del reino de Augusto, hallaron en la gran metrópoli el modelo de las ciudades rutilantes que sus nuevos amos habían hecho florecer en la Bética y la Tarraconense; pero aportaban a la cultura tradicional y fluida de Roma, heredada de los griegos y hasta cierto punto nutrida por ellos, su propio menosprecio de toda tradición, aun a veces semioculto bajo un respeto casi temeroso de aquella perfección para ellos tan inasequible. Aquel hispano, Cayo Julio Hygino liberto y luego bibliotecario de Augusto, que escribió un comentario, desde luego prolijo, sobre Virgilio, parece haber sido el tipo representativo del español que se dejó tragar por el río bien canalizado de la tradición romana; pero la mayoría de sus paisanos ha debido parecerse más a aquel M. Portio Latro de quien Séneca el Viejo dice: *Illum fortem, agrestem et Hispaniae consuetudinis morem non poterat dediscere.*

Los Sénecas y su pariente Lucano llegaron a la ciudad de la tradición horizontal rebosantes de ser vertical. Estoicos,

se decían; y no es que tuviesen idea muy clara en su mente de un sistema filosófico que correspondiese a tal nombre; pero en cambio sentían el estoicismo como una actitud erecta y aspirante, un equilibrio de hombre en pie, como ya el vocablo *estoico* lo sugiere, y que se niega a depender de otros. La nota sentenciosa y aun a veces enfática que dan a sus obras se debe precisamente a la onda hinchada de su impulso individual que no halla bastante resistencia en la tradición suave de Virgilio y de Horacio; de modo que las tragedias de Séneca el Mozo ya parecen como exploraciones de los austeros reinos que siglos después dominará Calderón.

Poco después de su paso, España da a Roma y al mundo un crítico y gramático respetable de tendencia "horizontal", y un poeta tan vertical que, al fin, corresponde al genio hispánico. Martial nació en España, y es fácil imaginárselo en nuestro país y suyo como él mismo solía hacerlo no sin cierta nostalgia en sus epigramas. Nada de poemas largos para él, nada de esos ríos de poesía que fluyen empapados y enmarginados por una tradición; sino surtidores que manan hacia arriba impulsados por un ser vigorosamente personal, al choque de tal o cual impresión pasajera, un hombre o una mujer observados en la calle o en las termas, lo mismo que los observaría hoy sentado en un café de su España. Muchas veces, desde luego, la víctima de sus dardos satíricos será otro poeta, que, por ser "otro" tendrá que ser malo. En esto ya Martial preludia y presagia el siglo XVI, cuyo esplendor alumbra no pocos cenáculos de poetas en Madrid, Sevilla o Valencia donde vuelan dardos avinagrados si no envenenados so pretexto de disertar el tema perenne de "las reglas contra los díscolos".

Quintiliano, eminente contemporáneo compatriota de Martial, está por las reglas. Para él, la prosa debe siempre sonar a Cicerón, y el verso a Virgilio; y Homero y Virgilio no son tan sólo modelos literarios que ha de imitar todo artista, sino maestros que ha de seguir todo hombre honrado. Martial, que ante Quintiliano se siente anonadado de

respeto, le llama "la gloria de la toga romana" y "el maestro supremo de la juventud errante", aunque cabe sospechar que lo hiciera para luego seguir él errando a su gusto en ambos sentidos de la palabra. Este diálogo entre el español-surtidor y el español-río, entre el díscolo y las reglas, se prolonga a través de toda nuestra historia literaria. Es el diálogo que en la Edad Media da vida al contraste entre el mester de juglaría y el mester de clerecía; y el que en el siglo XVI da resonancia a las potentes voces de Lope y Cervantes. Se nos antoja ver a Lope (puestas sobre la aguda nariz, como él mismo cuenta, unas gafas de Cervantes que parecían dos huevos fritos) discutiendo al lado de Martial, mientras Cervantes defiende a Quintiliano. Porque el padre del superanarquista Don Quijote fue en literatura ferviente abogado de las reglas; mientras Lope era del partido de los díscolos, aunque no fuera más que por falta de tiempo para ponerse a estudiar las reglas, con tanto que escribía. Lope es el prototipo del impulso ascensional; autor de mil quinientas comedias de las que él mismo dice que más de ciento, en horas veinticuatro pasaron de las musas al teatro. Cervantes, que luchó con más denuedo que éxito como dramaturgo, reconoce que su rival se alzó con la corona del teatro pero no se consuela de la falta de escrúpulos literarios con que Lope lo hizo. ¡Mire usted que ir contra las reglas! ¡Habráse visto! El héroe sale niño en mantillas en la primera escena del primer acto y en la segunda sale ya hecho hombre barbado, ¡y la república de las letras tolera estos disparates! "Qué república de las letras ni qué niño muerto –replica Lope blandiendo las gafas-huevos fritos de Cervantes, y clavando a su contrincante una mirada chispeante y cínica–, ¿quién paga? ¿El vulgo? Pues si paga es justo hablarle en necio para darle gusto."

Y sigue la discusión, cuyos tonos y términos se leen aquí y acullá en las obras de ambos discutidores. El cinismo de Lope parece eco del que late en un epigrama de Martial (está en el Primer Libro, con el número 107) en el que

reprocha a su amigo Lucio Julio que le esté siempre exhortando: *Scribe aliquid magnum: desidiosus homo es.* Y ¿qué contesta Martial? "Dame ocio como antaño dio Mecenas a Flacco y a su propio Virgilio; y erigiré tales obras que vivan a través de los siglos y salven mi nombre de las llamas. Los novillos no aguantan el yugo en los campos yermos; pero en las tierras ricas, arar es gozo." La razón es la misma en Lope y en Martial: "Todo eso está muy bien, pero yo tengo que vivir." De modo que en el fondo del cinismo de Lope se trasluce un reconocimiento implícito de la razón que asiste a su rival; una como vergüenza de ser un mero autor popular cuando su formación, no peor, sino mejor que la de Cervantes, le permitiría ser un poeta a gusto de Quintiliano. Sí, parece que le dice a Cervantes, les hablo en necio, pero pude haber sido un Terencio; soy una especie de Martial, pero si quisiera, podría ser un Virgilio y Horacio en uno, porque los he leído tanto como tú y me sé a Quintiliano tan bien como tú, y tiene razón Quintiliano, pero no lo voy a reconocer ante ti porque eres un mal poeta y no has escrito cosa que valga como no sea ese Don Quijote que no hay quien lo lea de aburrido. ¿Por qué no lo escribiste en verso como lo habría hecho Virgilio y lo recomienda Quintiliano?

Esto es lo que Lope pudo haberle dicho a Cervantes; porque su impulso ascensional, al que debía su fenomenal poder creador, sólo a veces conseguía sobreponerse a sus ideas preconcebidas "horizontales", que eran tan tradicionales como las de Cervantes; tanto que estimaba más sus malas imitaciones de la Eneida, como la Dragontea, o aquella Jerusalén Conquistada, imitación de una imitación de Virgilio, que el teatro al que debe su fama; lo mismo que Cervantes, creador de obras imperecederas por impulso ascensional, tenía la cabeza llena de ideas preconcebidas "horizontales" sobre cómo obedecer las reglas para ser buen poeta.

El diálogo entre los dos protagonistas no dejaba de presentar sus ribetes de ridículo, precisamente de ese tipo de

ridículo que Cervantes encarnó con humorismo tan profundo en la escena entre Don Quijote, loco sólo en el espacio, según un "norte-noroeste" suyo, el de los libros de caballería, y Cardenio loco sólo en el tiempo, a consecuencia de un acceso de cólera que no había tenido el valor de manifestar, y que se le había quedado embutido en el cuerpo. Cervantes representa lo "horizontal", Quintiliano, Virgilio y "Aristóteles" tal y como se interpretaba entonces, *pero todo esto mientras se trataba de teatro*; en cambio, al hacer sus novelas se abandona a su impulso vertical como lo había hecho Martial y lo hacía Lope; y Lope, que cuando hace comedias es un soberbio surtidor de energía vertical y que se fastidien Quintiliano y Aristóteles, saluda respetuosamente a Virgilio y al Tasso y a Ariosto cuando ara trabajosamente el surco imitativo de sus poemas largos.

Todo según el plan, el único plan que logra realizarse, que es el de la naturaleza. Porque nada más natural que la índole espontánea y no meditada ni aun consciente del impulso vertical, o que la índole consciente y meditada de la cultura tradicional. Y puesto que el carácter español suele ser más fuerte en el impulso vertical del individuo creador que en la tendencia horizontal de la tradición culta, era de esperar que se dieran entre nosotros esta confusión entre el arte y las reglas, esta inseguridad crítica, y esta humildad del temperamento creador ante modelos que impresionan nuestro talento aun dejando frío nuestro genio.

Así se explicaría el contraste entre ese respeto que los poetas españoles han expresado siempre y aun sentido para con Virgilio y Horacio y lo poco que tales modelos les sirvieron. Las letras españolas prosperan a impulso de cuatro fuerzas convergentes: la tradición latina, procedente de Roma, inherente en todas las lenguas de la península menos el arcaico vascuence; el empuje ascensional de un pueblo individualista y de vigorosa personalidad; la influencia de Italia y Francia, en general, favorable a la sencillez, a la forma y al sentido artístico consciente; y la influencia árabe,

que actúa a la vez como factor social y cultural y quizás aun más elementalmente en la sangre. Puede ser que haya que añadir también, el elemento natural hebreo, ya que en la historia literaria española son numerosos los nombres preclaros que España debe en todo o en parte a Israel.

No todas las influencias poéticas se ejercen de libro a libro. También pueden caminar de gene a gene. Cuando Góngora escribe su complejísima poesía que duerme en olvido inmerecido hasta que Mallarmé la pone de moda, parece como que por arte de misteriosa alquimia biológica y poética, como que logra una síntesis de esencias arábigas, hispanas y latinas. Privados por su fe de la representación de la figura humana, los artistas musulmanes cultivaron las figuras abstractas que el mundo entero llama *arabescos.* Cultivaron, digo, y no inventaron. Arabescos dan las letras españolas antes de la invasión árabe, como aquel de nuestro poeta latino Prudencio (que muere en 410):

O tortuose serpens
qui mille per meandros
fraudesque flexuosas
agitas corda quieta;

pero entre este arabesco, mera si admirablemente observado en la naturaleza, a los que Góngora dibuja con sabio deleite en su *Polifemo,* ocho siglos de vida y cultura arábigas han venido a henchir con la imaginación florida del oriente tanto el impulso ascensional como la tradición horizontal de los españoles.

Así explica el arabesco algunos de los pasos más laberínticos que tanto exornan la maciza geometría de Calderón; porque Calderón es una especie de estatua de Séneca a estilo del XVII, en cuya figura estoica la impasibilidad se ha atenuado bajo la luz suave del pensamiento cristiano, y cuyo mármol frío casi recubren los exuberantes follajes de la cultura árabe.

Y claro es que se dan en España otros casos, y tantos, de

simbiosis entre la vida cristiana y la islámica. Valga como ejemplo la más "ascensional" de las creaciones españolas, aquella floración de místicos que en el siglo XVI surge súbitamente, ilumina con su esplendor los cielos de la cultura española, y muere poco después. A los romanos, nada les debe; algo, aunque no mucho, a los franceses, que durante la Edad Media habían laborado con ahinco para fortalecer, purificar y adornar la Iglesia española; más, mucho más a los judíos, ya que no pocos de estos místicos españoles fueron judíos en todo o en parte; pero el aporte más fuerte pudiera bien resultar ser el islámico. Las formas y maneras en que se expresan los místicos españoles suelen proceder de libros místicos islámicos. Y aun bien pudiera ser ésta al menos en parte la explicación de la brevedad de la llamarada mística en nuestro país.

Otra causa, y quizá la más importante de esta brevedad pudiera ser que la tensión mística izaba el genio español más alto de lo que por naturaleza alcanza. El español no logra nunca separar cuerpo, alma y espíritu. Basta con ver cómo baila una andaluza o un aragonés. El místico le incita a elevarse arrobado en el aire y perder contacto con la tierra. El español es reacio a tal movimiento. Antes que aspirar al cielo aspira a traerse el cielo a la tierra, de modo que lejos de hacer divino al hombre quiere hacer humano a Dios. Así lo cantan las coplas:

La Virgen lava pañales
a la sombra de un olivo
y los pajaritos cantan
para entretener al niño.

Por no recordar aquella que dice:

San Pedro como era calvo
le picaban los mosquitos;
y su madre le decía:
ponte el gorro, Periquito.

Estas coplas populares de España son uno de los manantia-

les más puros de agua vertical que surge del fondo del cauce de la tradición española. Casi siempre son de origen humilde, como se echa de ver en la espontaneidad de su forma, a veces ajena a toda gramática, así como en suma libertad de imaginación que logra el *surrealismo* mucho antes de que se inventase la palabreja. Vaya un botón de muestra pero de oro puro:

Un pañuelo casi nuevo...
¿A quién se le habrá caído?
En medio un ay que me muero
y en cada esquina un suspiro.

La sorpresa del que pasa al ver el pañuelo, la integración imaginativa de la pena con el pañuelo que enjugó sus lágrimas van expresadas de un modo tan inmediato que recuerda a Shakespeare. Esta índole inmediata de la poesía popular es típica en el surgir vertical del genio español; y dentro de lo español, más especialmente del centro montañoso de la península; lo que quizá explique por qué, a pesar de ser Cataluña y Portugal países más dotados del don lírico que Castilla, sean castellanos los tres más preclaros poetas de España, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz y Lorca.[1]

De este trío los dos clásicos resultan ser además sendas encarnaciones de las dos figuras-cariátides de nuestro gran siglo universal, el caballero y el fraile. Garcilaso era virgiliano, pero no como Quintiliano en el cerebro, sino en la médula. Sus églogas, ¿las habría escrito si no hubiera existido Virgilio? La felicidad de la frase y la música del verso son en ambos casos dones divinos, pero tan parejos que el poeta español remeda al clásico como una copia su modelo. En cuanto a San Juan, más que a Virgilio, si algo debe a alguien, se lo debe a los pastores de la Sierra.

Todos estoicos.

1 El andaluz es un castellano meridional, como el montañés un castellano del norte.

A mí se me da mu' poco
qu'un pájaro'n l'alamea
se pasé' d'un arbo' a otro.

Estos tres versos de una copla andaluza expresan la indiferencia ultraindividualista del estoico ante la agitación de la vida diaria. Esta fidelidad al ser permanente (frente al estar pasajero) permite al pueblo español lograr una infalibilidad casi inocente e ignorante de sí misma; y a esta infalibilidad deben España y Europa las dos grandes figuras europeas nacidas en España con tan vigoroso ímpetu vertical: Don Quijote y Don Juan. Por esta causa también llega a ser el pueblo a veces en España el factor decisivo de la literatura española. El pueblo era el que pagaba y al que Lope deseaba por lo tanto complacer hablando en "necio" (es decir, no en quintiliano), y por eso fue entonces el pueblo el que salvó el teatro español cuando toda la España culta se pasaba con armas y bagajes al campo de la tradición latina, y Cervantes trataba de disciplinar a Lope. También fue el pueblo el que salvó al teatro cuando, a fines del siglo XVIII, el partido de las reglas llegó a tomar tal auge que hasta las autoridades perseguían ferozmente las obras románticas por no ajustarse a las normas clásicas y se estableció una censura para obligar a España a atenerse al clasicismo.

Ya entonces "clásico" quería decir más bien Racine que Virgilio, y Boileau que Quintiliano. Moratín, al traducir a Hamlet, se indigna ante la barbarie de Shakespeare que mete en escena el canto de un gallo; y con humorismo de indignación se pregunta por qué no puso el autor al gallo en la lista de los personajes. Es curioso que para proteger o escudar al pobre desdichado de Shakespeare, Moratín en el epígrafe de su traducción cita a Martial: *Si non errasset, fecerat ille minus.* Pero también esta vez ganó el ímpetu vertical, y cuando en los tiempos modernos, el renacimiento de los estudios clásicos viene a estimular una era de rica creación poética, los clásicos ya no son, como en los tiempos

de Lope y Cervantes, modelos que imitar, sino recuerdos y compañeros que rondan en la imaginación y en la memoria del poeta moderno. El mayor poeta del castellano actual, Jorge Guillén, ha expresado su idea de la perfección de un modo tan perfecto en su sencillez, y tan puro, que puede citarse como síntesis lograda del orden tradicional y del ímpetu ascendente de la gran literatura española:

Queda curvo el firmamento,
compacto azul, sobre el día,
es el redondeamiento
del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposa,
central sin querer, la rosa,
a un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
que el pie caminante siente
la integridad del planeta.

SEGUNDA PARTE

SEMBLANZAS

I. BENITO PÉREZ GALDÓS

Suele afirmarse que rara vez se reconoce en vida a los hombres de genio. Sea de ello lo que quiera en cuanto a otros países, apenas puede aplicarse a España tan pesimista opinión. Sería difícil hallar en la historia de nuestras letras grande hombre alguno que haya tenido que esperar a la muerte para alcanzar la inmortalidad. Cervantes vio a *Don Quijote* libro famoso años antes de molestarse en escribir su segunda y mejor parte. Lope fue durante lo más de su vida el ídolo de Madrid. En plena vida Galdós ha gustado el vino de la gloria –de que gozaba con su casi infantil apetencia de todo placer– y se ha visto aclamado por sus contemporáneos como el genio literario más grande que España ha producido desde el Siglo de Oro.

España, pues, reconoce a sus genios en vida.

No es difícil dar con la razón, o mejor las razones, que son dos. En primer lugar, el genio español, aun cuando universal en su esencia, es marcadamente nacional en su atavío y manera. En segundo lugar, se trata de un genio creador, es decir, que halla su inspiración en hondas fuentes de instinto y, por lo tanto, alcanza al centro mismo del entendimiento sin dar el rodeo del intelecto. Por tanto, lo que el genio español dice, lejos de ser griego para el vulgo, es la esencia misma del alma común que se reconoce a sí misma en su obra y la aprecia inmediatamente. He aquí, pues, por qué Galdós fue popular en vida. Como los grandes clásicos, fue un creador español.

España inventó la novela y uno de los tres tipos originales de teatro que conoce el mundo occidental. Galdós se

sitúa, pues, en la línea tradicional española, puesto que es ante todo un novelista con fuerte tendencia dramática. Toda su labor puede situarse en una zona intermedia entre el drama y la novela, ya que sus novelas son fuertemente dramáticas, y sus dramas se desarrollan con la continuidad vital de verdaderas novelas.

La novela es en suma la expresión estética de la vida, definición que naturalmente divide el estudio del novelista en tres partes: la esfera de su obra, la calidad de su actitud estética y su estilo; o, en otras palabras, el asunto, el artista, el medio. Apenas si hace falta decir que no ha de tomarse muy a lo rígido tal división. Tan inseparables son en el artista manera, actitud y materia, como el alma, el cuerpo y el ambiente en el hombre. Pero es ley de nuestro intelecto que para analizar hemos de desarrollar en sucesión las cosas que poseemos en conjunto, y así, a riesgo de repeticiones, habremos de tratar separadamente cada uno de estos tres aspectos de la personalidad literaria de Benito Pérez Galdós.

La naturaleza humana vista por un observador sin prejuicios del siglo XIX español, tal puede definirse el asunto de la obra galdosiana.

Galdós conocía a España de manera general y completa. Desde este punto de vista —como desde otros— es de nuestros escritores modernos el más nacional. Pereda pertenece a una región: la montaña; Valera, a una clase: la aristocracia; Blasco Ibáñez es un escritor cosmopolita, ya que no francés. Galdós es español y comprende a toda España, todas las provincias de su territorio, todas las capas de su población, todos los colores y matices de su pensamiento y todos los años de su siglo XIX.

Aunque nacido en Las Canarias, Galdós pertenece a Madrid y Madrid es la ciudad que ha descrito de mejor gracia, con un cariño que no entibiaron años y años de intimidad. Desde su primera novela, *La Fontana de Oro* (1870), comen-

zamos a ver bajo su pluma la villa irregular y destartalada, con su gentío impresionable y bien humorado, sus vastas mansiones aristocráticas, achatadas moles de berroqueña y ladrillo; sus bloques de casas de vecindad con sus patios como aldeas hirvientes de grescas y hablillas; sus calles irregulares y mal empedradas, que, como ríos que van a morir en arenales, irradian hacia el desierto del llano sobre el cual, como dice nuestro autor, "se alzan los cielos como la vida espiritual sobre la aridez del ascetismo".[1]

No por eso ocupa Madrid en la obra galdosiana situación desproporcionada a la que tiene en la vida nacional. Galdós ha sabido hacer vivir con igual fortuna el ambiente de otras ciudades españolas, ya ocultándolas bajo nombres imaginarios, como su "Ficóbriga" de *Gloria,* o su "Orbajosa" de *Doña Perfecta,* ya revelando su identidad hasta los detalles más netos de su vida cotidiana, como en el admirable Toledo de su *Angel Guerra.* Galdós conoce urbe y campo con precisión y exactitud. En *Lo prohibido,* compara las "risas prontas, ásperas y estridentes" de uno de sus personajes, al "rasgar de telas que se oye pasando por la calle de Postas a las horas de más venta" — frase que obliga a posar el libro para evocar su alta figura deslizándose como un fantasma por las calles de Madrid con una sonrisa en los finos labios, los ojos perdidos en ese soñar despierto de los espíritus observadores durante el que descansa la mente pero vela el instinto, ojo avizor.

Con la misma atención con que veía la vida de la ciudad y oía el rasgar de las telas en la calle de Postas, Galdós contempló también la vida de todo el país durante aquel siglo XIX, que algún día habrá de considerarse quizá como una especie de renacimiento español. Colocada como Inglaterra en las afueras de Europa, España sigue un ritmo distinto del ritmo del continente. Así, aunque iniciadora de las instituciones municipales y parlamentarias en Europa, España llega retrasada en su desarrollo en los umbrales del

[1] *La familia de León Roch,* I.

siglo XIX. El siglo XIX es en la historia de España el siglo constitucional, no sólo en la política sino en lo que atañe a la cultura y a la conciencia colectiva. Durante este siglo, por un calvario de guerras civiles que devastaron su cuerpo pero estimularon su espíritu, España alcanzó al fin plena conciencia de su ser. En este siglo España tuvo que asimilar no sólo la revolución francesa sino el renacimiento y aquellos elementos de la Reforma que no repugnan a su propio genio. Galdós comenzó a escribir casi exactamente en el momento en que la Restauración borbónica inicia un período de relativa estabilidad, en el fondo la última fase de la lucha.[1] Al mirar atrás, contemplaba un vasto campo de materiales románticos que sólo aguardaba que surgiera un gran artista para tallar en ellos obras inmortales. Galdós vio la ocasión y supo alzarse a su altura. Sus *Episodios nacionales* constituyen una obra imponente hecha con este material romántico del siglo XIX, desde Trafalgar hasta los comienzos del reinado actual.

En estos cuarenta y seis volúmenes, Galdós nos da la historia de España vista desde las casas particulares de los contemporáneos y no desde el gabinete de trabajo del historiador. Es una historia viva, no la novela histórica a lo abuelito como Erckman-Chatrian, ni a la manera romanesca de Walter Scott, sino una historia viva, interpretación romántica de la vida del pueblo a través de los sucesos del siglo.

Aparte de su valor literario, los *Episodios nacionales* han sido uno de los elementos más importantes para la formación de la conciencia nacional española. Galdós ha sido y sigue siendo el escritor más leído de España. Su influencia como educador de la mente española es incalculable.

Esta observación se aplica igualmente a sus novelas no históricas, serie de treinta obras que describen la vida del pueblo español durante el postrer cuarto del siglo XIX. Este período se distingue por el carácter artificial de su organización social y política. Agotados por una serie de luchas

[1] Por desgracia, pequé de optimista.

civiles los dos espíritus humanos y enemigos que animan en la nación española habían permitido que sus representantes hicieran un pacto. Se adoptarían palabras nuevas. Se entenderían cosas antiguas. Desde la fontana del poder, esta insinceridad fundamental va filtrándose y empapando la sociedad y la vida pública. La religión, la política, las artes, la hacienda, la justicia, el orden y hasta la autoridad, todo en la nación va vaciándose de sustancia ideal y se queda hueco. Las instituciones acaban en nombres, los nombres en máscaras.

Esta es la sociedad que Galdós tenía ante sí. Un hombre de menos altura, insincero, se hubiera contentado con vacua retórica, a tono con los tiempos; sincero, habría roto la pluma y rehusado escribir en época tan ingrata. Galdós se reveló bastante grande para penetrar hasta los elementos de valor permanente en aquella feria de vanidades y para oír bajo la greguería infantil y febril el lento murmullo de la vida nacional que iba fluyendo. Porque miraba a las cosas con larga perspectiva y rara vez habló de España sino en términos inspirados en un sentido de espaciosidad histórica. Añádase que, aunque su asunto inmediato y concreto es el español de su tiempo, su asunto esencial y real es el hombre. Su punto de vista es humano. Si sus personajes son españoles, ello se debe a que la creación es siempre concreta y el genio español no crea nunca sin modelo. Pero sus españoles son tan universales como los de Cervantes, pues su vida es un tejido de los tres hilos eternos: el Amor, el Destino, la Muerte.

Si la novela es una interpretación estética de la vida, es lógico pensar que pueda fallar como obra de arte por excesiva influencia de prejuicios o preocupaciones éticas o intelectuales. Cervantes comenzó el *Quijote* con el propósito expreso de acabar con los libros de caballerías — propósito de carácter ético. Afortunadamente, su instinto creador rompió por entre sus intenciones éticas, y a medida que iba

avanzando con su obra, el fin, la sátira de los libros de caballerías, fue reduciéndose a medio, mientras que el medio, la creación de personajes vivos, se hizo fin y dio al libro su inmortalidad. Los prejuicios intelectuales no eran tan fuertes en la época cervantina (ya que los religiosos no estorbaban gran cosa en España a la creación estética). Hubo que esperar al siglo XIX para que Zola intentara transformar la novela en una rama de la historia natural, vecina de la ciencia veterinaria. Galdós es un novelista casi puro, es decir, libre casi por completo de prejuicios éticos o intelectuales. Mas no del todo. Se observa en él una fuerte pasión política que surge a veces con violencia y da al traste con su imparcialidad. Su famosa serie anticlerical: *Doña Perfecta, Gloria, La familia de León Roch,* admirables novelas, adolece, sin embargo, de esta tendencia, si no sectaria, al menos parcial. Esta tendencia era fuerte en Galdós, pues le inspira *Electra* en 1901, veinte años después de publicar *La familia de León Roch.* Y sin embargo, la evolución de *Doña Perfecta* a *La familia de León Roch* revela una purificación gradual de su pasión ética y un esfuerzo para elevar el conflicto por encima de los prejuicios hasta el nivel de la tragedia.

En cuanto a las preocupaciones intelectuales, Galdós se resistió victoriosamente a la influencia de su gran coetáneo francés, y nunca trató de hacer de su arte una ciencia, quizás porque el concepto de ciencia como superior al arte no cupiera afortunadamente en su cráneo de español. La fe patética en la ciencia que durante varias décadas vierte su luz sobre la época, dejó, sin embargo, algún rastro en la obra de Galdós. Así se observa en la elección de sus protagonistas que en muchos casos, sobre todo en sus comienzos, pertenecen al tipo de sabio noble —su José Rey, su León Roch—, ambos matemáticos, astrónomos, geólogos. Pero Galdós es siempre más grande que sus creaciones, y sería erróneo imaginarle limitado por los límites de sus personajes. De la religión de la ciencia le salvó su humorismo. En el fondo,

y siempre que escribe apartado de la influencia de los acontecimientos públicos, su obra es puramente estética. Se le ha echado en cara esta imparcialidad. Pero él estaba en lo cierto al permanecer fiel a su vocación y a la tradición literaria de España, que siempre supo contemplar la vida con una serenidad estética sólo igualada por Shakespeare. Precisamente por haber sabido ver la vida con ojos limpios de todo prejuicio y animados de amor universal es por lo que sus creaciones viven. Suya es esa amplia caridad de las almas poéticas — almas que llevan en sí al mundo entero como todo el cielo se refleja en una esfera de cristal.

Escritor que tales virtudes posee puede impartir valor permanente y universal a cualquier asunto que toque. Aquí y allá, por toda la vasta obra de Galdós, se ven brillar las luces de su íntima poesía, iluminando a veces los hechos más humildes, las circunstancias más triviales. Son toques ligeros que en nada turban la tranquilidad de la narración, pero que le dan nobleza y ahondan y ensanchan el interés de la intriga, en la que hacen sentir la cooperación activa de Dios, la Naturaleza y el Destino.

De tales profundidades intuitivas proceden sus personajes. Pero no vayamos a él en busca de ese habilísimo análisis, esa química del alma, en que ha degenerado la novela moderna bajo la influencia de la cultura y del progreso. Los personajes de Galdós no están disecados. Son seres vivos que nos dan sus acciones, no sus móviles.

Así se explica que el arte de Galdós sea ante todo dramático. Por la habilidad y el vigor de sus recursos dramáticos, Galdós puede compararse con cualquier novelista antiguo o moderno. Distínguese en su arte para entretejer los acontecimientos y anudarlos en crisis de admirable fuerza emocional, preparadas por medios siempre dentro de los límites del buen gusto y alejadas de todo melodrama. Sirva de ejemplo el asesinato de Ángel Guerra, desenlace tan inevitable y tan hábilmente traído por sorpresa como el suicidio de Otelo. La habilidad dramática de Galdós, aunque no des-

provista de cierta astucia, difiere, sin embargo, esencialmente de la ingeniosidad casi mecánica de las comedias de Calderón. Una novela de Galdós es a una comedia de Calderón lo que un organismo es a un mecanismo. En Galdós la crisis sobreviene por el juego mutuo de las circunstancias y del carácter. Esta neutralidad ante los hechos se revela a veces en cierta inhabilidad de expresión que llega hasta la puerilidad — sobre todo en la exposición de ciertas obras teatrales.

Sus personajes no son estáticos, sino que se desarrollan a medida que la obra adelanta. Esta tendencia a acusar el crecimiento vital explica quizá que, dramaturgo nato, Galdós se haya dedicado ante todo a la novela. Parece como si la escena moderna le resultase —como sin duda le habría resultado a Shakespeare— demasiado estrecha para la delineación del carácter en el tiempo. El teatro, en efecto, ha ido reduciendo su dimensión temporal. El grado extremo de esta evolución es el *cine,* en espíritu como en materia, mera película. Los personajes de Galdós no tienen nada de cinematográficos. Viven y se desarrollan, y en esto Galdós es superior a todos los clásicos españoles, salvo Cervantes.

Excusa decir, por tanto, que Galdós conoce a sus personajes por dentro y penetra en ellos hasta las honduras del instinto y de los impulsos. En boca de una de sus creaciones más admirables, Ángel Guerra, pone un vocablo significativo, de su propio cuño: *Impulsología.* No cabe nombre más apto para designar la rama de la psicología que tan bien conoció. Apenas hay cosa en los sótanos del alma humana que no haya sondeado y expresado con inimitable felicidad. Así considerada, su obra podría definirse como el drama de los impulsos vislumbrado tras la comedia de la acción.

Esta idea central explica alguno que otro rasgo de nuestro autor, y en particular su afición a sueños y apariciones. En Galdós los sueños no son meras tretas de melodrama, sino que, por el contrario, se hallan íntimamente ligados a los movimientos psicológicos del personaje que los sueña

y actúan como erupciones de la subconsciencia que arroja a la superficie informes fragmentos de los materiales que se ocultan en sus profundidades. En todo este aspecto de su labor, Galdós se anticipa al psicoanálisis.

Galdós utiliza los sueños de igual modo que esas intuiciones del porvenir que nuestro pueblo, con voz admirable, llama *corazonadas*. La corazonada más admirable de toda la obra de Galdós es quizá aquel secreto sentimiento de expectación con el que Gloria, en la novela de este nombre, presiente la llegada de Daniel, el elegido ignoto de su corazón, en el momento en que, mientras ella reza en la iglesia, salva a Daniel del naufragio el párroco del lugar. De este rasgo de su personalidad procede también la afición de Galdós a las reversiones súbitas del carácter, producidas cuando un grupo natural de tendencias, reprimido por la educación, el ambiente o un proceso de autodecepción, explota súbitamente al choque con los hechos, desarrollando en un instante toda la energía acumulada durante años enteros en los soterraños del alma. Tales fenómenos se dan en casi todas las obras de Galdós. Ya en su primera novela, que escribió a los veinticinco años, hay un caso maravillosamente concebido: el de doña Paulita, la beata mística que, después de haber malgastado su vida en lo que creyera ser amor divino, ve en un momento consumida toda su beatería por la pasión terrena que enciende en su pecho la vista de Lázaro. El caso de Ángel Guerra, aunque tratado con más sutileza, es semejante en lo esencial. Ángel Guerra empieza por el amor profano, que hace desviar hacia el misticismo bajo la fascinación de su amada platónica, la bella monja Leré, y, por último, en su lecho de muerte, asesinado en pleno ejercicio de un acto de hermosa caridad, confiesa que se engañó, y que su amor por Leré fue siempre amor terreno. En la misma novela, hábilmente combinado en diseño paralelo, se halla el caso de don Tomé, el santo inocente y casi incorpóreo, que muere asistido por Leré, también enamorado de ella, confesando a Ángel Guerra su amor puro y

espiritual en términos de un calor singular que expresan ardiente deseo. Pero la riqueza de casos análogos es tan grande en Galdós que la enumeración es imposible.

A esta riqueza de impulsos debe la obra galdosiana su asombrosa vitalidad. En Galdós, derrama vitalidad hasta la misma flaqueza. En una de sus mejores novelas, *Fortunata y Jacinta*, figura un personaje de boticario neurótico, de cuerpo delicado, mediano magín y menguada voluntad, que parecía imposible dotar de interés. Y sin embargo, Galdós consigue hacerlo vivir y moverse, con tal abundancia de móviles e impulsos, tal variedad de matices de sentimiento y pasión, que *Maxi* es sin duda una de las grandes creaciones del siglo XIX.

Este milagro de creación se debe al mágico poder del amor. Galdós ama a sus personajes y por eso los ve por dentro. El pueblo, que se percata pronto de las cosas del espíritu, le apodó "El abuelo". Instinto certero. A los ojos del pueblo español, Galdós aparece rodeado de una muchedumbre de progenie viva, santos, aventureros, doncellas intrigantes, madres apasionadas, esposas y queridas, criminales y la abigarrada variedad de los tipos menos definidos — criaturas todas que amó como a hijos de sus entrañas y con quienes vivirá mientras se hable y lea la lengua castellana.

Galdós no sería un genio creador español si se hubiera tomado el trabajo de escribir bien. Ningún gran español hizo tal cosa. El estilo de las obras españolas refleja la influencia de dos tendencias rivales: la del instinto creador y la de los prejuicios literarios de la época. La primera, tendencia natural, lleva a descuidar la mera forma y a concentrar la atención en la sustancia viva. La segunda, tendencia adquirida, coarta el libre manar de la vena expresiva, y en casos extremos sobrecarga el estilo con ornamentación.

En Galdós se observan a veces huellas de la influencia del prejuicio literario sobre el estilo. Hay páginas en las que nuestro autor parece proponerse imitar a Cervantes, por

ejemplo, en los primeros capítulos de *Doña Perfecta*. Más tarde, Galdós padeció una fiebre de inversiones. Pero, pese a estos lapsos de una flaqueza nacional que no podían faltar en autor tan típicamente español, su estilo fluye claro como un río de un manantial de inspiración. Galdós es demasiado grande para tratar el estilo como otra cosa que mero medio de expresión. El cultivo de la dicción por la dicción es signo de decadencia, es decir, de impotencia; y ya sabemos que Galdós no tenía nada de impotente. Su prosa es como una vela más o menos tensa, según la fuerza del viento inspirador. Cuando le inspira el asunto, nadie escribe mejor. Cuando trata hechos de poco interés o cumple esas tareas ancilarias, que son indispensables en la literatura dramática y narrativa, su expresión cae al nivel de lo tratado. Es su estilo, ante todo, sinceridad y verdad.

En Galdós, la expresión se subordina a la impresión. Las palabras son herramientas. De aquí su escasez de paisajes. El centro de su interés es el hombre, y la naturaleza queda en él, como en los pintores de la escuela española, relegada al fondo del cuadro. Y no es que su sentido de la naturaleza sea pobre o deficiente. Pocos escritores han conocido la vida natural de modo más penetrante y más íntimo que Galdós. Pero, genio eminentemente dramático, no podía suspender el desarrollo de la acción para entretenerse en intermedios pictóricos. Galdós ha dejado pocas, pero espléndidas descripciones de momentos de la naturaleza: temporales, naufragios, puestas de sol... Pero en estos casos, la naturaleza figura en la acción como uno de tantos personajes, intervención admirablemente calculada para intensificar el interés dramático. La inclinación de Galdós a representar seres concretos le lleva además a atribuir a árboles, llanuras, ríos y hasta edificios, motivos y actitudes de índole humana. La descripción de la tempestad en *Gloria* es excelente ejemplo de todos estos caracteres de la manera galdosiana de tratar a la naturaleza.

El estilo de Galdós es el de sus personajes, y en esto, como

en su penetración de los impulsos, nuestro autor revela su carácter proteico. Con su propia acción describe al personaje, con sus propias palabras lo expresa. No es raro, ya en sus primeras novelas, que, abandonando la forma narrativa, reduzca la novela al diálogo directo entre los personajes, limitando su intervención a un toque aquí y allá sobre el gesto, la voz, la actitud, meras indicaciones escénicas. Novelas hay —*El Abuelo*, por ejemplo— escritas en esta forma del principio al fin, siguiendo el inmortal modelo de *La Celestina*. Otras veces, Galdós desarrolla parcial o totalmente su novela (*La estafeta romántica*, por ejemplo) en forma epistolar, modo también dramático de dejar hablar a los mismos personajes. Tan hondo ha llegado en esta materia que, a pesar de que trata con preferencia tipos urbanos, en toda tierra tan dados a las formas efímeras del *argot*, sus libros no han perdido nada de su vigor y frescura con los años. Y es que Galdós sabe profundizar en el lenguaje como en la acción y, sin perder vivacidad, alcanza un nivel de expresión que por ser verdadero es, en el sentido real del vocablo, clásico. Hay momentos en que, con fines anecdóticos, utiliza esas muletillas, fácil medio de dar al personaje cierta consistencia externa. Pero, en general, Galdós busca la propiedad del lenguaje en la expresión adecuada del carácter. Así como su propio estilo mana de la inspiración —mucha o poca— del momento, así sus personajes hablan como les dicta en el momento su propio corazón. De aquí su sencillez y su fuerza. Su estilo es como un río claro que fluye siempre igual y regular, pero reflejando todo lo que cruza por los cielos mentales del autor.

Por su calidad dramática, su descuido, su rapidez y su humilde subordinación a los hechos, el estilo de Galdós es, pues, clásicamente español. Y aun queda otra cualidad que hay que reconocerle en grado eminente, a saber: la fuerza expresiva. Sirva de ejemplo la última escena de *Doña Perfecta*. Medianoche. Mientras Rosario, la hija de doña Perfecta, víctima del fanatismo de su madre, le revela en un momento

de flaqueza que ha convenido su fuga con José Rey, Remedios, que quiere a Rosario para su hijo y odia cordialmente a Rey, llega a la casa ansiando comunicar a doña Perfecta que Rey está en el jardín. Remedios llama a la puerta, y he aquí cómo lo expresa Galdós:

> Rosario estaba de rodillas. En aquel momento se oyeron tres golpes, tres explosiones. Era el corazón de Remedios que golpeaba en la puerta.

Admirable escorzo de lo que estaba sucediendo: desde el golpear de la mano en la puerta hasta el batir del corazón en el pecho. Tales ejemplos abundan en Galdós y contribuyen a dar a su obra marcado sabor castellano.

En la literatura española, Galdós es el novelista más grande de Cervantes acá. No ha creado un tipo tan universal como don Quijote, pero don Quijote es único. En cambio, le lleva a Cervantes la ventaja de tres siglos de vida europea, de modo que se mueve con mayor libertad filosófica y literaria — y en estos tres siglos el acontecimiento más grande de la cultura estética: Shakespeare.

En la literatura europea, Galdós merece figurar al lado de los grandes novelistas del siglo con Dickens, Balzac y Dostoievsky.

La comparación entre Galdós y Dickens es ya un lugar común de la crítica española. Relaciónanse, naturalmente, ambos nombres, por poseer Galdós una rica vena humorística. Pero si he de aventurar un juicio que puede no hallar buena acogida, la comparación entre Dickens y Galdós no honra tanto a Galdós como a Dickens. Galdós es superior a Dickens, porque su *vis cómica* procede de condiciones universales y humanas, mientras que en Dickens lo cómico surge de circunstancias locales, sociales, convencionales. Dickens mezcla deliberadamente lo cómico a la receta de sus fábulas, al modo de Calderón. En Galdós, las situaciones cómicas son consecuencia natural del juego entre las circunstancias y el carácter, a la manera de Shakespeare. Además, Galdós alcan-

za fácilmente al pináculo del arte dramático —al que sólo Shakespeare y Cervantes llegaron antes que él—, la íntima fusión de lo cómico y lo trágico en una misma escena, en una misma persona. Numerosos son los personajes galdosianos que, por vivir en una zona de luces cambiantes entre lo cómico y lo trágico, nos mueven a llanto y risa a la vez: Maxi, en *Fortunata y Jacinta*; don Pío, en *El Abuelo*; Pepet, en *La loca de la casa*. Es dudoso que Dickens llegara nunca a estas alturas en su concepción dramática. Más que trágico, su ambiente es melodramático.

La comparación con Balzac se impone por haber escrito Galdós una verdadera Comedia Humana en un medio español. Su inferioridad para con el escritor francés estriba quizá en que sus obras son más "fáciles", y dejan una impresión de menor intensidad, de menor apetito de la vida, secreto de la fuerza creadora de Balzac. Balzac es más vigoroso; Galdós, mejor artista, y, desde luego, personalidad más simpática.

Galdós recuerda a Dostoievsky por su afición a la zona de la naturaleza humana, en la que las fuerzas subliminares preparan oscuramente la acción y el carácter. Como en Dostoievsky, sus personajes suelen ser gentes de temperamento tenso y hasta desequilibrado. Maxi, Nazarín, son tipos de Dostoievsky. Místicos y locos abundan en ambos autores. Recordemos aquello de que los niños y los locos dicen las verdades. La verdad es lo que tanto Dostoievsky como Galdós van buscando a través de los tipos anormales de nuestra común humanidad, no por curiosidad insana, sino por rehuir la censura de la razón. Lo que les interesa es el Destino, las relaciones, no entre el hombre y la sociedad, sino entre el hombre y lo eterno; y su instinto les lleva a explorar las profundidades subconscientes, en las que a veces brillan vislumbres de la verdad en momentos de crisis. De aquí su común preocupación en materia religiosa. Las tres novelas anticlericales de Galdós no son apenas otra cosa que una fase preliminar de su obsesión religiosa — limpieza del terreno antes de comenzar a construir su propia fe. Sus preferencias van

al típico místico-práctico que Santa Teresa ha inmortalizado, y del que Galdós creó un tipo admirable en Ángel Guerra. Pero no hay apenas tipo de sentimiento religioso que no haya hecho encarnar con su habitual penetración e imparcialidad.

Galdós no llega nunca a la emoción intensa de las atormentadas preguntas de Dostoievsky. No hay nada en su obra que pueda compararse con la tragedia de los hermanos Karamazov. Nuestro español es más sereno. Hay siempre en el español un Sancho al lado del don Quijote, como Santa Teresa probó en su propia vida con incomparable brillantez. Además, el genio español rehuye esa tendencia enfermiza al análisis que hizo desgraciado a Dostoievsky, y convierte sus obras en biblias de desesperación. Lo que en Dostoievsky es un problema siempre presente ante el intelecto, no trasciende en Galdós del plano estético y permanece tácito sentido de una tragedia contemplada en silencio, como cielo negro en noche sin luna. Dostoievsky, además, no consiguió dar respuesta a sus preguntas, y siguió hasta el fin torturado por el problema insoluble del destino. Galdós, mientras tanto, halló en su naturaleza respuesta viva que le satisfizo: Galdós es el novelista del amor.

Toda su obra es ilustración de las formas que el amor puede adoptar en el mundo: sus triunfos, sus fracasos, disfraces y transformaciones, su insensata frivolidad y sus goces fugaces y profundos. Lejos de nuestro autor dar una versión sonrosada de la vida y del amor. Muchas de sus novelas, quizá la mayoría, terminan en desengaño, desesperación, muerte. Como para probar sus convencimientos de que el amor es una pasión sin sentido, Galdós ha trazado en *Fortunata y Jacinta* un triángulo de amores no correspondidos: a cada lado un hombre enamorado de una mujer, y estas dos mujeres ambas enamoradas de un tercero, el cual, vértice al que convergen estas líneas de amor, es un ser vacuo, incapaz de amar a nadie. Y, sin embargo, el libro no es cínico, ni despiadado, ni pesimista, ni trágico, sino tan lleno de caridad humana, tan desbordante de vitalidad, que des-

Univ. of Arizona Library

pués de leer la muerte de Jacinta y el encierro de Maxi en un manicomio, el lector deja la novela con la sensación de que vale la pena de vivir una vida en la que así mueren las mujeres y enloquecen los hombres.

Pero Galdós no sustenta teoría alguna sobre el amor, ni pretende poseer el secreto de ninguna panacea. Para él, el amor no es una idea literaria, sino un sentido vivo que late en toda su obra. Ha aportado a la literatura española una cualidad que no es en ella muy frecuente: cierta ternura delicada, limpia de todo sentimentalismo, y que se manifiesta especialmente cuando pinta escenas infantiles. No hay escritor que trate a las figuras infantiles de modo más feliz, un tono sonriente y afectuoso, ligeramente humorístico. En *Gloria,* pinta al niño del sacristán "con sus deditos sucios como pétalos de rosa caídos en el fango". En *La familia de León Roch,* relatando la infancia de María Egipcíaca y de su hermano, cuenta cómo, en imitación de Santa Teresa, decidieron fugarse para perecer mártires a manos de los infieles, y añade: "se durmieron bajo la protección de una peña, y allí, el Hacedor de todas las cosas, Dios Omnipotente, les dio un beso y los puso en manos de la Guardia civil".

Bien sabía, pues, lo que decía cuando en boca de tantos de sus personajes usó palabras que expresan su fe en el amor como la única fuerza positiva del mundo, la única que hace que la vida valga la pena de vivirse y que hasta la misma desdicha parezca apetecible. Galdós veía todos las formas del amor con ojos místicos, como formas del amor eterno de Dios. "El amor de Dios —dice en *León Roch*— no es más que la sublimación del amor de las criaturas." En su lecho de muerte, Ángel Guerra resume su filosofía en palabras de una sencillez conmovedora: "Es lo único que se va ganando en este juego de la vida: el gusto y la alegría de amar." Y Pepa Fúcar, en *León Roch,* contesta a quien le pide que renuncie a su fidelidad en nombre de su conciencia: "Mi conciencia es amar." Otro tanto pudo haber dicho Galdós de su obra.

II. NOTA SOBRE DON FRANCISCO GINER

Es característico de nuestra edad que en ella se busque el remedio para los males públicos en reformas de carácter científico-económicas, jurídicas y hasta mecánicas. A nadie parece ocurrírsele que la curación de estos males ha de buscarse en el espíritu. Síguese de aquí que los grandes hombres de nuestra época son políticos, hombres de ciencia, ingenieros, mientras que el "sabio", el "maestro" y el santo viven y mueren ignorados de la multitud. En mi opinión, España posee en esta materia instinto más seguro que el de otras naciones. Siempre fue gran admiradora de sus santos, aun en tiempos en que la superstición afeaba un tanto este sentimiento; y en nuestros días ha sabido venerar con afecto más depurado y humano al santo a quien se debe el renacimiento de la cultura española: don Francisco Giner de los Ríos.

"Don Francisco" nació en 1839 en Ronda, ciudad andaluza famosa por su situación pintoresca entre Granada y Málaga. Por su madre procedía de la familia de los Ríos Rosas, célebre en la política española. Después de estudiar Leyes en las Universidades de Barcelona y Granada, vino a Madrid y en tres años consiguió ganar tanto prestigio entre los intelectuales más avanzados, que cuando ganó en 1866 la cátedra de Filosofía del Derecho de la Universidad, las esferas oficiales, que entonces consideraban sospechoso al pensamiento, recibieron la noticia con hondo disgusto. No le impidió este disgusto oficial el ser nombrado y, ya profesor, figuró entre los discípulos más firmes de Sanz del Río, su predecesor en la dirección del pensamiento español en mate-

ria pedagógica, y a su vez discípulo del alemán Krause. En 1867, Sanz del Río renunció a su cátedra por negarse a suscribir una declaración de fe política, religiosa y aun dinástica, impuesta por el célebre Orovio. Giner siguió a su maestro con un grupo de irreductibles que tuvieron que esperar para recobrar sus cátedras hasta la revolución del 68. Pero en 1875, Orovio vuelve al poder con la Restauración. El ataque a la libertad de la cátedra se renueva y halla igual repulsa que la vez anterior. Ya Sanz del Río ha desaparecido (muere en 1869), pero sus discípulos mantienen vivo su espíritu. Giner de los Ríos, privado de su cátedra, fue encarcelado en Cádiz, donde recibió la visita del cónsul inglés, que vino a ofrecerle el apoyo de la opinión pública de su país. Giner rehusó todo auxilio extranjero con firme cortesía. Pronto recobró la libertad, aunque no la cátedra; pero este incidente resultó ser para España uno de esos males que vienen por bien, pues Giner, caudillo natural del grupo de los dimitidos, creó con ellos un organismo que había de ser andando el tiempo uno de los factores más fecundos del renacimiento del país en materia de educación: la Institución libre de Enseñanza.

"La Institución" –nombre que ya basta en España– fue un establecimiento de educación, libre de toda ingerencia de la Iglesia o del Estado, por medio del cual consiguió Giner aplicar sus ideas pedagógicas, actuar sobre el pueblo de España de manera más eficaz que en política, y crear una escuela modelo, no sólo para España, sino, en no pocos aspectos, para toda Europa. Y aun queda un mérito por enumerar al activo de la Institución –el de haber servido para que Giner de los Ríos hallara su vocación. Desde el momento en que la creó, don Francisco había nacido para ser lo que fue: un maestro de maestros.

Las influencias que más fuertemente actuaron sobre sus concepciones pedagógicas fueron alemanas e inglesas. Como es natural, la influencia alemana tomó carácter filosófico y teórico; la inglesa, personal y positivo. La primera puede

resumirse en un nombre: Krause. La filosofía de Krause parece atraer más a los españoles que a otros pueblos. Quizá sea esto debido a cierto elemento positivo que contiene — una tendencia a no olvidar nunca que la finalidad de toda filosofía es la vida misma. Facilitó además su desarrollo en España el talento y el entusiasmo de Sanz del Río, en quien halló Giner sus ideas bases en materia de educación. Porque don Francisco no partía de tradición alguna al lanzarse a su aventura pedagógica y le fue necesario empezar por el principio. Este es quizá el secreto de su éxito. Libre de precedentes y prejuicios, se limitó al principio de que toda enseñanza ha de ser humana y no meramente nacional o cívica. Ayudólo en esto su inclinación a lo inglés. Le unían con Inglaterra excelentes relaciones personales y pudo apreciar desde muy pronto el refinamiento moral e intelectual de cierto tipo de *home* inglés. Con su habitual penetración, comprendió asimismo el valor educativo de los deportes y de la vida colegiada tal y como la vio practicar en Eton [1] y durante su estancia en Oxford junto a Jowett. Pero es de observar en su elogio que, aun apreciando las ventajas morales de la educación inglesa, supo permanecer libre de ese prejuicio de clase y de ese esnobismo intelectual y social de que estas ventajas suelen ir acompañadas en Inglaterra.

La necesidad de una profunda reforma de la enseñanza española era entonces urgente. Las universidades españolas, que hasta el siglo XVI habían figurado a la cabeza de la cultura europea, habían caído tanto que apenas contaban ya como factores educativos en la nación, y, a no ser por la valía de algunos esfuerzos individuales, podrían haberse cerrado del todo sin gran perjuicio para nadie. España había perdido su alta cultura católica sin haber creado nada para sustituirla. Todo estaba por hacer. Don Francisco se dio cuenta de la gravedad de la situación, pero no cedió —como otros— al pesimismo, sin duda porque miraba a lo

1 Famosa escuela de segunda enseñanza, hoy sólo al alcance de la alta burguesía.

lejos y sabía ser paciente. Su mérito consistió en mantener incólume su convicción de que no estaba el remedio en la administración, la organización ni las dotaciones, sino en los hombres. Y a hacer hombres dedicó su vida.

Tal es la obra que le asegura un lugar en la historia española. Pero téngase en cuenta que habría fracasado en ella si hubiera sido un mero pedagogo. La pedagogía no era para él más que un canal para dar salida a la rica corriente de vida que entraba en su alma por la acción y la contemplación. Don Francisco era un amante de la naturaleza. Mucho antes de que se iniciara en España el culto al aire libre, fue andarín infatigable, excursionista endurecido, hecho a las nieves y borrascas del Guadarrama, y nunca más feliz que cuando el azar le hacía pernoctar bajo una copuda encina y bañarse en un arroyuelo, apenas desentumecido de la helada nocturna por la brisa matinal. Igual entusiasmo le animaba a disfrutar de la belleza plástica de las villas y aldeas españolas, cuya arquitectura estudiaba cuidadosamente. Excelente músico, le deleitaba sobre todo Mozart con quien le une cierto parentesco espiritual. Y sin embargo, este hombre, tan sensible a la más leve sonrisa de la Naturaleza o del arte, hizo vida de extrema sencillez. Su atavío no conoció más lujo que el de la más escrupulosa limpieza, ni más arte que una elegancia instintiva y natural. Era bajo de estatura y delgado, como si toda su persona se hubiese concentrado en un rostro bellamente expresivo en el que brillaban los ojos con una sonrisa no exenta de cierta maliciosa ironía de feliz efecto en una faz radiante de caridad humana.

Don Francisco fue soltero, pero estimaba en mucho los goces de la familia y le era indispensable la compañía y presencia de la niñez. Tuvo la suerte de hallar un hogar modelo en el de su discípulo favorito, don Manuel Cossío, el crítico eminente que tanto ha hecho para que el mundo apreciara la obra del Greco. Aquí, a la sombra de la Institución que había fundado y que tanto le ocupaba, don Francisco vivió largos años de acción, callada pero honda e in-

tensa. Su método favorito era la influencia personal —transmisión de ese misterioso magnetismo que todos los grandes maestros poseen y parecen llevar en su persona, pues no trasciende a sus escritos sino que exige la presencia y la figura. Ya en su aula de la Universidad o de la Institución, o en una estancia de su casa, o en sus frecuentes paseos con amigos y discípulos por los valles y alturas del Guadarrama, don Francisco era siempre el mismo: no un pedagogo, un profesor, sino un amigo, un compañero, un guía espiritual, dador de ánimo al débil, de consejo al fuerte, de corrección fina y delicada al extraviado — un ser, en fin, según la admirable expresión de Maeztu, más llama que luz.

Tenía su mente esa humildad socrática que sabe esperar la llegada de la verdad y dejarle el cuidado de su propia defensa — esa humildad que procede de confianza, no en la propia inteligencia, pero sí en la unidad de la inteligencia universal. De aquí la aparente contradicción entre su integridad intelectual y su tolerancia, no meramente cortés sino real y sincera, de las opiniones ajenas. Actuaba de preferencia por la sugestión y el estímulo, y no pocas veces conseguía por la vía indirecta del ejemplo lo que la discusión directa no hubiera alcanzado.

Pocos hombres habrá habido más dignos que él de llevar el nombre del santo de Asís. Giner era un verdadero franciscano y toda su vida se inspiró en esa caridad universal con la que San Francisco ha enriquecido el espíritu humano. Es oportuno recordar aquí que Giner reconoció la valía de Galdós desde los primeros pasos de este gran novelista, cuyas obras se hallan tan impregnadas de ese mismo sentido de amor universal. Las cortas páginas que dedicó a Galdós en los albores de su carrera pública son, pues, significativas y revelan una honda relación espiritual entre estas dos grandes figuras del siglo XIX español, tan distintas en sus demás manifestaciones.

Don Francisco se diferencia de la mayor parte de los hombres progresivos de su tiempo en su ferviente religiosidad.

Sin haber pertenecido nunca a confesión alguna, vivió su religión mucho más realmente que la inmensa mayoría de los que llevan sobre el pecho una u otra de las etiquetas confesionales corrientes. Alma típicamente española por su mezcla de misticismo y de vocación militante, de acción y de contemplación, opinaría sin duda con Santa Teresa y aun con el propio don Quijote, que acción y contemplación no son sino aspectos de una misma cosa, y que la una sin la otra carece de valor. Don Francisco supo ajustar su vida a esta regla áurea de conducta, que se revela en una carencia absoluta de egotismo.

De aquí la luminosidad de su figura, don Francisco es un manantial de energía para las generaciones que se han sucedido en España desde los postreros años del siglo pasado. Directa o indirectamente, sépalo o no, apenas hay hoy hombre de peso en la cultura española que no haya recibido la influencia de sus enseñanzas, y en particular la de la más alta de todas — el ejemplo de una vida agitada y valerosa en la juventud, noble y serena en la vejez, y siempre limpia y pura y dedicada al servicio del hombre.

III. NOTA SOBRE DON JOSÉ ECHEGARAY

Todavía llegué a conocerlo, cuando en las postrimerías de su larga vida solía ir por el Ateneo a pasar un rato por la tarde en la Cacharrería con los viejos de su era y los jóvenes de la nueva era que ya se abría para España. Era entonces don José Echegaray un viejecito pulcro y chiquitín de cráneo de marfil (abollado como suele suceder con ciertos matemáticos); ojos sonrientes e indulgentes bajo los quevedos de que colgaba una cinta negra, e imperial blanca. Llegaba a paso menudo y se sentaba en un rincón, silencioso, pero alerta y curioso de lo que decían en torno suyo los más salientes de entre la juventud. Allí pasaba la testa ya grave y bella de José Ortega y Gasset; y se erguía el rostro tribunicio de Augusto Barcia; argüía con palabra multicolor el ya locuaz, y vivaz, parlero y dicharachero García Sanchíz, de pelo y verbo ensortijados, y daban sus primeros pasos Calvo Sotelo y Lequerica; Fernando de los Ríos se quemaba las cejas en la biblioteca, y pasaba Azaña (cuyo rostro de pocos amigos cruzaba todavía un bigote negro), altivo y desdeñoso por entre la multitud de socios que llenaban los pasillos —mar agitado siempre y a veces proceloso, que cruzaba don Jacinto Benavente con un puro en la boca, como un barco chico con una chimenea muy grande. Y mirándolo todo y observándolo desde muy alto, aquel caballero de la triste figura de la política española que se llamó don Segismundo Moret. A veces venía el travieso Conde, el Conde por antonomasia, y entonces como por encanto, tarde o temprano, ya ido él, se alzaba mar de fondo, zozobraba el barquito de Benavente, y surgían discusiones cada vez

más acaloradas, hasta que, de pie, hollando con sus zapatos callejeros el damasco señoril de un sillón de la Cacharrería, se erguía sobre la multitud de intelectuales apasionados, Roso de Luna, rapado al cero y barbilampiño, chillando a voz en grito para que se calmase el tumulto, invocando las buenas intenciones de "mi querido amigo el señor Conde de Romanones".

Pero en aquellos días de mar de fondo, don José Echegaray desaparecía como por encanto. No gustaba del barullo. Su Cacharrería era la de las conversaciones pausadas casi en murmullo, y su contertulio favorito era un ingeniero de Caminos como él, viejo como él, pero que, en contraste con él, era un escéptico muy simpático e indulgente con los hombres y hasta con las mujeres, que sonreía con boca desdentada y piel achinada y amarilleada por treinta años de residencia en las Islas Filipinas.

Todo el mundo respetaba a don José Echegaray; pero las malas lenguas, que nunca faltan donde hay ingenios agudos, decían que los literatos lo respetaban por ser matemático, y los hombres de ciencia por ser dramaturgo. No se puede negar que en la historia de España pesa más su nombre literario que su nombre científico. Sin aspirar a competente ni aun a aficionado en la historia de la ciencia española, me aventuro a afirmar que don José Echegaray no poseía como matemático dotes creadoras suficientes para haber dejado huella de su nombre en los conocimientos humanos fuera de las revistas científicas; mientras que, como dramaturgo, su nombre domina la escena española en el último cuarto del siglo XIX, y no palidece hasta que se alzan en el horizonte Benavente y los Quintero.

Ello no obstante, parece como si los rasgos principales de su teatro se debieran precisamente a su talento para las matemáticas. Tanto sus cualidades como sus defectos son de hombre teorizante y abstracto, para quien los seres humanos son, o bien piezas de ajedrez que cabe mover al antojo del autor sobre un tablero de situaciones, o bien entes

de ensueño que el autor hace surgir de su propio cerebro como funciones matemáticas con arreglo a su propia ley. De ahí esa mezcla curiosa que ofrece el teatro de don José Echegaray, de rigidez comparable a la de Calderón de la Barca, y de imaginación tan trasnochada y hasta descabellada como la de las obras más ultrarrománticas de Víctor Hugo.

No hay antítesis. Es como dos ramas de un mismo árbol, una brotada hacia el Norte y otra hacia el Sur. El árbol es el mismo. Echegaray, síntesis de Calderón y de Víctor Hugo, mecánico de la escena, construye sus obras como un ingeniero y la sueña como un ingeniero también. Su teatro es pues más ingenioso que imaginativo; y en cuanto a los dones hondamente poéticos por excelencia, al de la intuición del alma y al de la magia verbal, son precisamente los que más le faltan. Su teatro es una máquina que funciona bien. Cuando tiene que asustar, asusta; y cuando tiene que horrorizar, horroriza. La técnica es de buena ley.

Es un teatro noble. Echegaray era un alma limpia, incapaz de bajeza y de mancilla. No es un teatro didáctico; porque no se propone enseñar; ni moralizar. Pero sus obras son humanas y humanistas. El mecánico aprovecha con suma habilidad los resortes que mandan sobre las pasiones de su público; pero si se evade de lo normal y corriente, es siempre hacia arriba. A Echegaray no hay que ir en busca de vulgaridad o de ambigüedad. Es, ante todo, limpio; limpio hasta cuando es osado y se enfrenta con los prejuicios del siglo.

Por paradójico que parezca, bien pudiera ser que la clave de su personalidad estuviera, no en su vida literaria ni en su vida científica, sino en su vida política. Es muy posible que lo que en él latía de más esencial y genuino, se expresara en su idealismo liberal y republicano de librecambista. Claro está que era demasiado inteligente para aspirar a implantar el librecambio en España de la noche a la mañana. Pero, aun dándose cuenta de la necesidad de transiciones y componendas, Echegaray permaneció fiel a este ideal teórico

y abstracto del librecambio comercial desde que lo defendía en las páginas de la Revista a mediados de siglo. Era pues natural que fuera uno de los parlamentarios más escuchados de las Cortes nacidas de la Revolución del 68, y uno de los fundadores del partido republicano español. En Echegaray vive y late todo el generoso humanismo idealista del siglo XIX que sería un siglo muy "estúpido" como ha dicho algún moderno, pero que ya lo quisiéramos nosotros los del XX para los días de fiesta.

La edad le hizo madurar las ideas. Ya el año 88, cuando andaba en los 55 o 56, en un famoso discurso presidencial en el Ateneo, apuntaba certeramente al corazón de cada español como el lugar donde era menester rehacer a España; y él, republicano de toda la vida, aceptó una cartera de Hacienda bajo la monarquía hacia 1905. Los vuelos de la imaginación abstracta se le habían moderado. Pesaba ya más la experiencia. Y ¿quién sabe?, había ido quizá al teatro, como espectador.

IV. IMPRESIÓN DE ORTEGA

Con su infalible exactitud para diagnosticar lo actual, José Ortega y Gasset llamó a la relatividad: "El Tema de Nuestro Tiempo." ¡Qué bien apuntaba y daba en el blanco! ¡Qué característico que escogiera como viñeta para sus ediciones el arquero o sagitario en el momento de apuntar! ¡Qué títulos certeros los de sus libros!: *España invertebrada, La rebelión de las masas*... Yo lo veía siempre como una síntesis de arquero y de alción, tocando apenas con un pie la cresta de la ola de la actualidad, con el otro pie detrás en alto como timón o cola de pájaro pronto a cambiar de dirección al menor indicio del viento, y en la mano aquella flecha aguda, tensa, apuntando exactamente al blanco del pensamiento del minuto.

Y en el pensamiento del minuto, al átomo secreto de su eternidad. ¿Quién supo como Ortega realizar la ambición de Blake: "Asir el infinito en la palma de la mano y la eternidad en una hora"? Y no precisamente por virtud de uno de esos esfuerzos de concentración que logran los titanes alemanes que tanto admiraba él; sino por la gracia de la intuición y aun diría por la intuición de la gracia. Gracia. Don supremo de Ortega.

Recuerdo que un día me encontré en París con la Argentinita. Estaba Ortega recién operado de gravísima operación. "Vé a verle", le dije. "Pero si no lo conozco", objetó. "¿Qué importa? Y hasta tanto mejor. Para él y para ti." A los pocos días me la encontré otra vez. "¿Qué te pareció Pepe Ortega?" "Pues mire usted. Un torero malagueño." ¡Qué maravilla! Porque lo demás, la inteligencia, la elevación del pensamien-

to, la universalidad, la nobleza y grandeza ribeteada de una sensibilidad hasta lo susceptible, eran para Encarnación como para todos nosotros cosa de clavo pasado. ¿Para qué hablar de lo evidente? Pero la gracia... Qué penetrante definición: torero malagueño. Viene el toro de la idea corriendo hacia él que lo ha citado con los brazos en alto y él aguarda a pie firme, lo recibe con elegancia segura y lo vierte en el fluir del tiempo hacia el pasado con un movimiento de capa infalible y lleno de gracia.

Parece ser que Bergson decía de Ortega: *"Il se croit philosophe; mais il n'est qu'un journaliste de génie."* Descontemos el filo acerado de la lengua y reconozcamos en el epigrama no pocas de las verdades que realzan esta gran figura de nuestro siglo. No es filósofo; es periodista; es genial.

No es filósofo. Claro que Bergson valoraba su juicio como una negación. Pero ¿y si lo valorásemos positivamente? Yo también opino que Ortega no era filósofo; porque opino que era algo más. Y si este algo más le impedía a veces ser buen filósofo, le permitía en cambio lograr cosas que no suelen alcanzar ni aun los maestros de la filosofía.

Pero quede esto aquí por ahora mientras damos un rodeo por el segundo de los puntos de Bergson. Era un periodista. Claro que aquí también hay cierto menosprecio implícito; pero ¿y si a nosotros se nos antojara valoración? Porque hay periodista y periodista; y ni al mismo Bergson se le ocurría considerar a Ortega como un cazador de noticias. Pero es que el periodista a lo grande, como lo era él, es una profesión que en la historia de la cultura no tiene por qué cederle el paso al filósofo.

¿Qué es en suma el periodista, si comprendemos la palabra de un modo que la haga digna de Ortega? Es el captador de la realidad viva. Esa realidad, ya muerta, que el historiador y el filósofo a duras penas tratan de restablecer y escudriñar revolviendo como huesos polvorientos documentos y datos, vive y rebulle todavía cuando el periodista

la capta y expresa. Hay, pues, en el gran periodista un filósofo y un historiador. Pero hay algo más. Hay un artista. Sólo el hombre dotado de dones artísticos es capaz de expresar la vida. El filósofo podrá explicarla; el historiador, relatarla. Sólo el artista la expresa.

No en vano se vio a sí mismo como el Espectador. Ortega fue ante todo un maravilloso espectador capaz de expresar la realidad viva. Esta capacidad se la debía a facultades muy diversas. En primer lugar, su honradez intelectual que le servía de objetividad. Digo que le servía de objetividad porque era demasiado artista para guardar ante las cosas la frialdad y la lejanía que constituyen la objetividad esencial del filósofo. Pero cuando se trata de la confrontación del hombre con las cosas, lo que se pierde por un lado se gana por otro, y Ortega poseía un don de intuición estética tan penetrante que daba vida y gracia a todo objeto al que consagraba su atención.

Periodista y de genio. El mismo Bergson lo reconoce. Uno de los grandes genios españoles. Concretemos. Hay genio y hay talento. El genio da la simiente y el talento la desarrolla y forma. El genio es el elemento masculino en la creación y el talento el femenino. Ortega los poseía los dos, y este es uno de sus contrastes con Unamuno, que no tenía talento y sí sólo genio, y así es toda su obra fuerte pero informe.

¿Cómo evocar al uno sin el otro? "El hermano enemigo", como Ortega llamó a Unamuno en un banquete en desagravio a don Miguel por la primera de las alcaldadas que tuvo que aguantar de la España cerril. Eran en cierto modo el Turgueniev y el Dostoievsky de España; el que predicaba Europa y el que exclamaba "que inventan ellos". Pero, pese a su aparente antagonismo, se parecían más de lo que a primera vista era de observar. Ortega me dijo un día una de las verdades más profundas sobre su persona: "Yo soy un ibero irreductible." Bajo las formas pulidas y corteses del español europeizado, Ortega era tan anarquista como cualquier es-

pañol. No acudía a citas ni contestaba cartas. Y la piel de su yo era de una sensibilidad que le hacía reaccionar al menor roce con una violencia desproporcionada. Sombras inevitables en una figura de relieves tan fuertes. Y precisamente por este su iberismo tan vigoroso, le fue posible expresar a Europa en español de manera que Europa se grabara en el corazón de los hombres de su siglo.

Nadie ha escrito como Ortega. Maneja el castellano con una gracia sin rival, que debe su encanto a su naturalidad; porque Ortega escribe con gracia sin querer y porque la gracia le sale de los dedos como a Chopin las melodías. Gracia lograda no por el manejo de las palabras —no sobra ni una— sino por cierto pliegue interno del pensamiento que "cae" bien a la idea que viste como el traje a las personas de suyo elegantes.

Por eso esta gracia de Ortega vino a ejercer en España funciones de austeridad; porque era sencilla y hasta desnuda, y ante ella caían y se desmoronaban las hojarascas de la faramalla. No fue este el menor de sus títulos para que lo consideremos como nuestro gran modernizador.

Español hasta el tuétano, pensaba en alta voz. Al leerlo se da uno cuenta de que su pensamiento brota como manantial al momento en que escribe; de modo que su continuidad se debe no a la sucesión de un fluir que viene de ayer sino a que lo que brota hoy y lo que ayer brotó y brotará mañana viene todo de un ser fuerte y profundo, siempre el mismo.

Esta honda constancia de un ser íntegro y honrado es lo que le permitió ser a la vez perenne y efímero, estable y fugaz, "periodista" y filósofo. Vivió en el intelecto como los santos en la voluntad: al día y en lo eterno.

V. RAMÓN PÉREZ DE AYALA

Víctor Hugo, que no conocía a España aunque creía conocerla, habla en uno de sus poemas de *mes Espagnes*, en plural. Quizá lo más exacto que ha dicho sobre nuestro país. Los antiguos reinos cortados en provincias artificiales por los teorizantes de Cádiz, viven todavía, si no en los papeles oficiales, con la vida fecunda de la naturaleza y del espíritu. El genio de España es hoy tan compuesto como siempre, y para comprenderlo hemos de aprender a observar en él la intensidad, la seriedad y la ingenua *gaucherie* del vasco; el intelectualismo y el talento imitativo del catalán; el sentido de la elocuencia y de la forma que distingue al valenciano; la espontaneidad grácil y a veces significativa del andaluz; la inspiración seca y cálida de Castilla; la fuerza primitiva de Aragón; la dulzura lírica de Galicia, y ese encanto indefinible que hace de Asturias un reino aparte entre los reinos de España.

Asturias, la más pequeña de las Españas, se extiende como una transacción entre la cadena cantábrica y el mar, uniendo los dos irreconciliables opuestos por medio de un ingenioso sistema de valles. Montañas, valles y mar, junto con esa atmósfera suave y delicada de que gozan las comarcas complejas en los climas moderados, son los elementos formativos del carácter asturiano, y así hallamos entre la gente asturiana esa noble actitud, esa elevación de miras que por los ojos, hechos a la montaña, va calando lentamente hasta el alma de los montañeses; esa sagacidad, esa penetración y esa intuición psicológica que la fantasía quisiera atribuir al ejemplo omnipresente e insinuante de sus tortuosos valles;

y ese espíritu generoso, universal y abierto como el mar — cualidades todas que explican que la nación asturiana se distinga entre las demás de la Península por su genio político. Y no paran aquí sus cualidades típicas. Porque la suave atmósfera de su pequeña patria parece reflejarse en su carácter, dándole cierta sutileza, cierto sentido del matiz, una delicadeza de mano y un poder de sugestión que hacen de los asturianos los españoles más ricos en cualidades de distinción intelectual.

No es excesivo decir que el carácter asturiano es en cierto modo antitético del carácter del resto de España. Mientras España es ante todo creadora y sobresale por su genio, Asturias es más bien crítica y su don distintivo es el talento. Asturias es, pues, consciente, y en este sentido, el más hondo, es sin duda el más europeo de los reinos españoles. Cierto que para las más de las gentes parece ocupar este lugar Cataluña, representante oficial en España de la civilización y del progreso europeos. Para mí, sin embargo, esta opinión se apoya en una observación externa y superficial. El genio de Cataluña es ante todo emotivo y formal y su carácter esencialmente conservador. Cataluña se esfuerza en ser Europa, mientras que Asturias quiere ser Asturias, y esto es mucho más europeo que aquello. Así se explica que los asturianos hayan estado siempre en la vanguardia del progreso de la política de la Península. En Asturias halla Carlos III sus estadistas; de Asturias vienen hoy todavía los españoles más útiles para la labor llamada de europeización. Esta pequeña España, en cuyo territorio comenzó la Reconquista —reafirmación de Europa frente al África y al Asia en las tierras de la Península Ibérica, frontera espiritual de los tres continentes— es todavía el baluarte del espíritu europeo en el más oriental de los países occidentales.

Don Ramón Pérez de Ayala es sin disputa el escritor más distinguido que la España de hoy debe a Asturias. Figura de viso en las letras contemporáneas, crítico agudo, fino

poeta, buen novelista, curioso lector de literatura extranjera, el señor Ayala es un asturiano típico por la actitud inteligente e intelectual que distingue sus escritos. Hombre culto, moderno humanista, posee un sentido sintético de la historia y una comprensión serena del mundo y de la vida. Su actitud favorita es la del espectador. A buen seguro que no es indiferente al aspecto ético de la literatura, ni frío en sus sentimientos humanos. Pero su fin no es tanto el juzgar, ni el sentir, como el comprender. No se apoya su crítica en preferencia alguna por escuela, cultura, nación, religión o pueblo. Su espíritu se abre a todos los vientos y es transparente para todas las luces que emanan de la realidad. Buen europeo en su amplia comprensión de los valores intelectuales que en el curso de la historia han ido formando nuestro continente; buen español en su sensibilidad para las voces de Oriente, como para los vientos de nueva vida que llegan a Europa a través del Atlántico, no le estorban las férreas trabas del dogma católico que tanto limitaron los movimientos del gran Menéndez y Pelayo, pero se halla aun más libre si cabe de ese racionalismo que ha hecho estéril en nuestro siglo XIX a tanto excelente intelecto. Su gusto halla raíces en la verdad y en la naturaleza humana, y refinamiento en su familiaridad con los grandes maestros europeos.

Esta crítica, la verdadera, viene a reducirse al cotejo del arte con la vida, y en último término reposa sobre la psicología. Ayala es un psicólogo consumado, escritor nunca tan feliz como cuando, dejándose ir por su pendiente natural, analiza los fondos psicológicos de obras, personas y sucesos. Al estudio de los motivos, prefiere la exploración de las regiones oscuras en que se ocultan los manantiales de la emoción. Numerosas son las páginas en que ha anotado con mano maestra los delicados movimientos del alma batida de aquí, de allá, en la indefinida zona fronteriza entre la risa y el llanto.

La observación es la base de la psicología, y Pérez de Ayala es buen observador. Hay un tipo de observación, frecuente

en los genios creadores, que consiste en una contemplación tranquila, casi pasiva, durante la cual se empapa el alma de impresiones casi inconscientemente y como por absorción. Tal no es el modo como observa Pérez de Ayala, sino más bien por una atención penetrante y aguda que no debe tanto al estímulo directo de la realidad, como a la *sensibilidad intelectual* de una mente rica en ideas que al menor estímulo da generosa mies de pensamiento. De aquí el carácter especial de su labor crítica, que no aparece construida con aparato lógico, sino más bien vertida en líquida vena de ideas. No se entienda, sin embargo, que le falta a Ayala vigor dialéctico. Muy por el contrario, debe a su origen asturiano un intelecto de excelente acero, que los jesuitas, sus maestros, se cuidaron de afilar, bien ajenos de que serían los primeros en sentir su filo.[1] Sus ensayos, sus novelas, y hasta sus mismos versos dan fe de su afición a la dialéctica. Pero el espíritu dialéctico no es precisamente el más lógico y constructivo, y así Ayala parece preferir la fluida atmósfera del *essay* inglés al plan claro y definido de la *étude* francesa.

Esta fluidez de sus ensayos, que parecen a veces la taquigrafía de sus meditaciones sin rumbo, se debe en parte, sin duda, a la prisa, a la que hoy en día nos obliga a todos la Prensa, sierva de un público acostumbrado a desayunarse con ideas. Muchos, si no todos los ensayos de Ayala, son en realidad artículos de periódico. La misma desigualdad de su estilo crítico, generalmente en tono a veces expresivo y jugoso pero también a veces pobre y desaliñado, acusa una labor hecha sin la preparación reposada que da unidad a la contextura de las ideas y de las formas. Pero no basta la prisa periodística para explicar este aspecto de la obra crítica de Ayala. Hay también en su aparente desorden una actitud intelectual y un modo de ser. Ayala observa las cosas más que las siente, y las ve más con los ojos del intelecto que con los del alma. Su mirar es, pues, no sintético y de pose-

[1] Véase su novela *A. M. D. G.*

sión, sino sucesivo y de descripción, y maneja los objetos reales con movimientos varios, como para buscar todos los efectos y todas las luces. Es además un hombre culto a quien gusta repensar lo pensado por otros, y es escritor de y para un pueblo que ha perdido la tradición universitaria y en cuya literatura se mezclan, por lo tanto, las ideas nuevas y originales con las nociones básicas establecidas ya en otros pueblos como lugares comunes de la cultura. De todas estas causas resulta la abigarrada calidad de la labor crítica de Ayala.

La expresión más clara del credo y de la filosofía de Ayala está quizá en su poesía. Esta poesía se halla representada por tres volúmenes –dos de los cuales aparecen fundidos en uno solo–, con nombres que sugieren cierta secuencia: *La paz del sendero, El sendero innumerable, El sendero andante.* Esta uniformidad de los títulos no corresponde, sin embargo, a continuidad alguna en el asunto patente de las poesías; pero la constancia de la palabra *sendero* indica la idea del avance individual por el camino de la experiencia, idea que es el verdadero asunto interno de todos ellos. El primer volumen, *La paz del sendero,* publicado en 1903, con prólogo de Rubén Darío, revela, a pesar de su aparente sencillez aldeana, al lector asiduo de poesía nacional y extranjera. El poema inicial que da su título al libro es una excelente adaptación a usos modernos de la añeja cuaderna vía. Observemos de pasada esta reminiscencia meramente formal del Arcipreste de Hita, antepasado literario de Ayala en más de un concepto. Mas, al lado de este renacimiento de la vena nacional, los primeros versos de Ayala acusan la fuerte influencia que sobre nuestro poeta ejerció Francis Jammes. Aparece bien clara esta influencia en la actitud de Ayala para con la naturaleza y, sobre todo, para con los animales, y le lleva a una imitación que llega muy cerca del plagio, como en el trozo siguiente, que es curioso cotejar con el original en que evidentemente se inspiró:

Aquí en mi casa de campo,
tengo una vieja butaca
de gutapercha; y es tan
humilde la pobre anciana,
que cuando algún visitante
viene a verme, no repara
en ella, y me dice: —Siempre
tan solo, señor Ayala.
¿No se aburre sin salir?
Y yo pienso cuando marcha
que las gentes son muy frívolas,
muy soberbias y muy vanas
porque no miran siquiera
a esta valetudinaria.

Il y a une armoire à peine luisante
qui a entendu les voix de mes grand'tantes
qui a entendu la voix de mon grand-père,
qui a entendu la voix de mon père.
A ces souvenirs l'armoire est fidèle
on a tort de croire qu'elle ne sait que se taire,
car je cause avec elle.

. . . . . .

Il est venu chez moi bien des hommes et des femmes
qui n'ont pas cru à ces petites âmes.
Et je souris que l'on me pense seul vivant
quand un visiteur me dit en entrant:
—Comment allez-vous, monsieur Jammes?

Esta imitación tan directa de Francis Jammes revela más de un rasgo típico de la poesía de Pérez de Ayala. Hay en ella, como en el carácter asturiano, cierta gracia original y extraña, cierta ingenuidad, cualidades que también se observan en Francis Jammes y explican que esta poesía alcanzara en su tiempo en Francia un *succès de nouveauté*. Llevado por una afinidad instintiva entre su propio modo de ser y lo que en el poeta francés es quizá tan sólo una *manera mental,* Pérez de Ayala no supo evitar en alguno de los poemas de este su primer libro el escollo en que tropezó Francis Jammes — cierta afectación que constituye el flaco

de una poesía no exenta de peculiar encanto. Mas si bien como imitador de Francis Jammes, Pérez de Ayala es, desde luego, inferior a su modelo, el joven poeta asturiano revelaba ya en estas primicias de su labor la cualidad que había de ser su salvación — una seriedad que se manifestaba de dos modos diferentes: dominado el uno por una preocupación filosófica, casi religiosa, por la idea del Destino; otro, inspirado en un certero instinto estético hacia la verdad de fondo y la sobriedad de expresión. De aquí, pese a cierta *gaucherie* no exenta de atractivo, una obra llena de belleza, en la que se observan ya las cualidades típicas del estilo de Pérez de Ayala: su rico vocabulario; su sentido del valor y de la música de las palabras; su propiedad verbal; la claridad de su golpe de vista y la nitidez de su expresión. Estas cualidades se manifiestan en su máxima virtud cuando Pérez de Ayala describe esos fugaces movimientos de la naturaleza que son materia tan tentadora para el artista:

> ...el cielo que en dedos de diamante
> hila sutiles hilos de lluvia en sus mil ruecas...
>
> Sobre el lago del cielo arrojaron la luna
> y su claror plateado difundiendo va una
> melodía de halos, que son como aureolas
> crecientes, en un ritmo ondulante de olas.

Buen comienzo para un poeta. Y mejor todavía la fuerza que sabe elevarse a la bella sencillez de esos dos versos:

> Divino peregrino,
> mi pensamiento sigue ese blanco camino.

"Mi pensamiento." Obsérvese la palabra. La poesía —dice Wordsworth— es un derrame de emoción con una subcorriente de pensamiento. En Ayala es más bien un derrame de pensamiento con una subcorriente de emoción. Y aunque en su primera obra se da una generosidad juvenil que el poeta ya maduro habrá de refrenar, ya se echan de ver en estos versos las virtudes y los vicios inherentes a este

género de poesía inversa. A su seriedad innata debe Ayala su limpieza de toda retórica. Llega a las letras cuando los poetas españoles, huyendo de la retórica puramente verbal de sus predecesores, parecen querer refugiarse en una retórica de pasión, y sus emociones veladas y sus ideas penetrantes, cubiertas de una vestimenta verbal ajustada, que decora una gracia sobria, casi severa, aportan a la poesía española aquel tipo de progreso que era de esperar precisamente del genio equilibrado de Asturias. El lado flaco de esta poesía parece ser una tendencia a enfriarse hacia lo meramente crítico. La verdadera poesía es emoción lastrada con pensamiento, pero demasiado pensamiento o insuficiente emoción pueden impedirle alzar el vuelo. En Ayala, el crítico a veces puede más que el poeta, y entonces su poesía cae en lo didáctico, lo anecdótico y aun lo meramente jocoso. Esto, más en su obra madura que en la temprana.

Lo cual no quiere decir que el tiempo haya mermado sus dotes de poeta. Lejos de ello, *El sendero innumerable*, que sigue a *La paz del sendero* con un intervalo de doce años, es rico en poesía excelente y contiene quizá dos o tres páginas de la mejor poesía contemporánea española. Nada tan satisfactorio y completo, a la vez tan hondamente filosófico y tan hondamente poético, como las páginas en que Ayala interpreta las mil almas y el alma única del mar. No hay quizá en la poesía española de hoy nada tan serio y tan bello, tan amplio y tan minuciosamente exacto. En este poema encuentra Ayala su verdadera personalidad como *el poeta de la emoción intelectual.* El mar uno y vario parece inspirar con especial felicidad este humor poético, el más elevado de Ayala, pues también es marino el mejor poema de su tercer volumen, *El sendero andante.* Sólo que aquí, en *El niño en la playa,* el poeta se revela todavía más plenamente: porque, junto con esa riqueza de significación filosófica, que le hace mirar a la naturaleza con ojos llenos de la vibración del espíritu humano, junto con su don de interpretación rítmica de los movimientos naturales, y su

fina sensibilidad para los colores, aromas y gustos, hallamos también ahora la generosa emoción de su juventud, sofrenada, pero llena de calor vital que le da el más hondo de los efectos españoles, el amor paternal, y aquella ternura asturiana, que atreviéndose ya a ser ingenua y sin afectación se recrea en los humildes animales; y su habilidad para el uso de formas arcaicas españolas, y hasta su preocupación ética que le lleva a armar su poema con una punta didáctica, pero con mano tan grácil y ligera que el valor poético del conjunto, en vez de caer, crece en intensidad al ganar en intención.

The struggle to apprehend the supernal Loveliness —this struggle on the part of souls fittingly constituted— has given to the world all that *which it (the world) has been enabled at once to understand an to* feel *as poetic.*[1] Esta cita de Edgar Poe, que figura en inglés en cabeza de *La paz del sendero,* es una declaración de principio significativa, a la que nuestro poeta ha permanecido leal con singular consecuencia. Las palabras de Poe explican que Ayala sea ante todo un poeta de emoción intelectual, es decir, un poeta que aspira a ahondar su percepción de la naturaleza, cuya existencia independiente respeta, absteniéndose por tanto de colorearla con sus propios estados de ánimo y confiando en que la emoción nazca de la armonía innata entre el mundo y el hombre. Tal poeta es Shelley. Sólo que Shelley manifestaba su comprensión poética de la naturaleza animando las cosas naturales, dándoles movimiento, carácter y expresión propia. Y es que Shelley era un platónico, mientras que Ayala, español, tiende a considerar al hombre como el centro de las cosas. Su comprensión poética de la naturaleza consiste, pues, en descubrir lo humano de las cosas, no, entiéndase bien, los efímeros humores y sentimientos del hombre, sino lo permanente y universalmente humano que

1 El esfuerzo para asir la suprema Belleza —este esfuerzo por parte de almas aptamente constituidas— ha dado al mundo todo lo que el mundo ha sido capaz de comprender y de sentir a la vez como poético.

es el Hombre. Lo cual le lleva a la identificación del hombre y la naturaleza como dos formas diferentes de una misma vida. "Todo es uno y lo mismo": tal es la conclusión natural de su actitud de espíritu y la lección que se desprende del último poema *Filosofía,* de su último libro de versos. En este poema la idea aparece desarrollada con la excelencia técnica, la fineza y la elegancia rítmica que tan fácilmente alcanza nuestro poeta bajo la influencia de su inspiración intelectual.

Siempre que se ha visto libre de la vegetación de doctrinas dogmáticas –religiosas o filosóficas– que con frecuencia cubren su forma verdadera, la mente española ha ido a parar a esta actitud, quizá en último término panteísta, pero desde luego panhumana. He aquí el secreto de la imparcialidad estética que distingue a los clásicos españoles, desde el autor de *Myo Cid* y el Arcipreste hasta Pérez Galdós. En Ayala, este sentido de *cohumanidad* es tan genuino, que sin esfuerzo alguno le permite alcanzar el tono clásico con sólo su espontaneidad, guiada por un instinto literario casi infalible. De aquí un estilo que, al menos en sus últimas obras, es quizá de lo más puro, más elegante, y, sin embargo, más suelto y sencillo que se ha escrito en nuestra generación.

Es rasgo constante de los clásicos españoles que el representar de preferencia al hombre como individuo les lleve a tratar situaciones, convencional si no esencialmente, antisociales. Aventureros, pícaros, prostitutas, que otras literaturas consideran como material meramente pintoresco, son, por la razón apuntada, más humana y más honda, asunto favorito de las letras y artes españolas. Ayala no es excepción a esta regla. En sus libros, la gente de poca pro ocupa lugar no despreciable, como sin duda lo debe ocupar en la mente del Creador, que no se cansa de dárnos siempre nuevos ejemplares de ella. Ya en las primeras novelas ayalinas maneja nuestro autor este difícil material, si no siempre con gusto seguro, al menos con singular fortuna. Valga como ejemplo el capítulo aquel de *Troteras y Danzaderas,* en el

que un artista joven y culto lee *Otelo* a una chiquilla analfabeta cuya única educación es la de la calle, recreándose en las espontáneas reacciones de la niña a medida que la tragedia se va revelando ante sus ojos ingenuos.

Estas cuatro primeras novelas, *Tinieblas en las cumbres*, *A. M. D. G.*, *La pata de la raposa* y *Troteras y Danzaderas* (título este que nos vuelve a recordar a Juan Ruiz), son peldaños por los que nuestro novelista va elevándose a su nivel natural. La materia prima de su experiencia aparece en ellas todavía insuficientemente trabajada por el arte. Pero ya se echa de ver, al pasar de la primera a la última, un progreso gradual que prueba la continuidad y consecuencia del desarrollo de Ayala.

Sin embargo, para llegar a su revelación plena como artista-novelista, habrá que esperar hasta sus *Novelas poemáticas*. He aquí al fin un espíritu moderno, consciente de sus vínculos con un pasado racial que se manifiesta en una continuidad de tradiciones de forma y fondo, con un poder de observación enriquecido por su familiaridad con los eternos problemas humanos y con un poder de expresión que se afina y sutiliza al influjo de una mente poética experta en el manejo de los símbolos. Estas tres narraciones son obras maestras de observación, de originalidad creadora y técnica, de hondo sentimiento poético y de humorismo sonriente — pese a su despiadado realismo a la española. *Prometeo*, sobre todo, la primera del libro, está escrita en un nivel de suave ironía tan delicadamente definido, que su tristísimo desenlace no basta para descomponer el peculiar encanto del conjunto. Por su composición, amplia y libre, con su admirable adaptación del lenguaje mitológico a la vida de la España actual, y por su fondo, tan profundamente humano, a pesar de su armazón estrictamente lógica e intelectual, este cuento constituye un verdadero apólogo, un *enxiemplo* a la manera de Don Juan Manuel, más el mérito de su singular belleza.

Las *Novelas poemáticas* presentan numerosos modelos de

esa adaptación perfecta de la forma a la sustancia, que es lo que hace el verdadero estilo — el de los grandes autores, no el de los meros *estilistas*. Tal es, por ejemplo, la página inicial de *Prometeo*. Hay en este libro trozos escritos con tan fino sentido del lenguaje, que suenan al oído mental como un eco de la voz de Cervantes. No se alcanza este nivel elevando el tono de voz hasta el diapasón clásico, trocando el cuello planchado por la gola cervantina, sino con sencillez y llaneza y una actitud sinceramente humana — cualidades que hacen que las líneas siguientes suenen como una reminiscencia de palabras inmortales:

> Odysseus deseaba partirse, y no sabía cómo, que Federica no le retuviese con llantos, clamores y escándalo. Por olvidarse de su congoja, y con achaque de que gustaba mucho de la natación, Odysseus se pasaba casi todo el día en el mar. Nadaba como un tritón. Íbase mar adentro, y se estaba cuatro y cinco horas nadando sin cesar. Y, cuando no estaba en el baño, procuraba acogerse a la esquividad de un bosque, en donde suspiraba largamente por su libertad perdida. Hasta que se determinó en su ánimo a escapar. Y fue de esta suerte...

Ya en plena posesión de su estilo, Ayala podía lanzarse a escribir una novela de madurez. Tal es su *Belarmino y Apolonio*. Cabe en cierto modo considerar este libro como una ilustración dialéctica del tema tratado en el poema "Filosofía" de su *Sendero Andante*. Belarmino, el zapatero filósofo, en busca de una palabra que exprese todas las ideas, y Apolonio, el zapatero poeta dramático, en busca de gloria y aptitudes bellas, vienen a representar dos principios opuestos, dos tipos: uno, deseoso de comprender; otro, de expresarse; uno, sensible, pero sereno; otro, curioso, pero insensible. Pero Apolonio y Belarmino no son meros tipos teóricos, sino que viven con vida tan individual, con carácter tan original y acusado que, aunque la novela, en lo que les concierne, no se distinga por su riqueza de acción, abunda en ella hasta desbordarse el interés humano, de modo que el lector cierra el libro con sentimiento, como se deja a un amigo. Sobre el laxo cañamazo de una rivalidad artística

entre los dos zapateros, borda Ayala un cuento de amor. Este cuento de un seminarista, hijo de Apolonio, que se fuga con la sobrina e hija adoptiva de Belarmino, la abandona, obligado por una protectora bondadosa y tiránica, y, ya sacerdote, la vuelve a encontrar y la salva del abismo de degradación en que ha caído; este cuento presentaba, en verdad, excelentes condiciones para un deplorable folletín. Que Ayala haya sorteado todos los escollos que tuvo que bordear al contarlo, con ser meritorio, no es extraño. No era de esperar menos de un gusto ya hecho. Pero ha conseguido más. Ha desarrollado su narración con mano tan segura y, sin embargo, tan ligera, con mezcla tan delicada de humorismo, serenidad y emoción, que lo que parecía material mal escogido se nos aparece ahora como la base misma de su triunfo de artista, nunca más hábil que en lo que sabe omitir.

En esta fruta madura de su ingenio, Ayala revela sus principales características como artista creador, combinadas y aliadas para mutuo enriquecimiento. Aquella su tendencia a mirar al objeto bajo varias luces, a la que en su labor crítica atribuimos su composición vacilante, se traduce aquí en un sistema de composición original que presenta el asunto, ya en acción presente, ya en relato del pasado, visto ya por un protagonista, ya por otro, ya por el autor, ya directamente por el lector — perspectivas todas perfectamente armonizadas. Aquel su fluir de ideas que observamos en todas sus manifestaciones literarias, aparece aquí tan abundante como siempre —quizá por demás abundante—, pero ordenado y canalizado y admirablemente distribuido entre los actores de la novela, según sus caracteres peculiares. La modalidad poética que le distingue se manifiesta en el espíritu de que toda la obra está penetrada — espíritu poético que parece intensificar la simpatía humana con la que están tratados todos los personajes, y esa mezcla de afecto, humorismo y profundo sentido de lo cómico, que es tan española. Porque el afecto en Ayala sabe sonreír. A esta su manera

poética debe también nuestro autor su facultad para poner de relieve con toda delicadeza, pero con todo vigor, el elemento sensual de hombre y naturaleza, hilo favorito de su discurso, finamente hilado y entretejido con nitidez y pulcritud clásicas en toda su obra, y que se revela en su uso frecuente del adjetivo *venusto*. Las distintas calidades y cantidades de sensualismo que atribuye a sus personajes son indicio significativo de la atención que Ayala consagra a este aspecto de la naturaleza. Recuérdense los admirables tipos de *monsieur* Colignon, el pastelero francés henchido de *joie de vivre,* y de Felicita Quemada, la solterona que consume una pasión reprimida. Obsérvese el contraste entre la inflamabilidad de Apolonio, el zapatero dramático, y la total carencia de sensualidad del zapatero filósofo Belarmino.

Este rasgo del arte de Ayala influye no poco en el encanto peculiar de sus paisajes. Todos sabemos que *un paisaje es un estado de ánimo,* pero no todos sabemos aplicar este dicho. Ayala consigue muchas veces darnos la sensación de estar ante un *momento de la Naturaleza,* y su éxito se debe, no pocas, al atrevimiento con que trata a la Naturaleza, y "osa levantar la más íntima vestimenta, la que todo lo oculta".[1]

> Era la sazón otoñal, de color de miel y niebla aterciopelada y argentina, a manera de vello, con que la tierra estaba como un melocotón maduro. Por encima de las tapias del huerto conventual asomaban los negros y rígidos cipreses, que eran como el prólogo del arrobo místico, el dechado de la voluntad eréctil y aspiración al trance; y los sauces anémicos y adolecientes —en la región los llaman desmayos—, que eran la fatiga y rendimiento, epílogo dulce del místico espasmo; y los pomares sinuosos y musculosos, las ramas, de agarrotados dedos, mostrando rojas y pequeñas manzanas, que no sugerían la imagen del pecado, sino a lo más, de un pecadillo. Para los ojos, todo era paz en el huerto conventual; para el oído, la querellosa algarabía de los gorriones vespertinos.

Ejemplos como este de aguda penetración son frecuentes en sus últimas obras. Estas obras revelan una personalidad

[1] The closest all-concealing tunic. (SHELLEY.)

serena al parecer, pero hondamente sensible a las íntimas corrientes de simpatía que ligan al hombre con el mundo. "El filósofo —dice en *Belarmino y Apolonio* el famélico estudiante Aligator— se halla constituido a la inversa del dramaturgo. Por fuera, serenidad, impasibilidad: en lo más secreto, ardor inextinguible." Aligator habla pensando en Belarmino. No dejarían de convenir sus palabras al propio Ayala.

VI. MIGUEL DE UNAMUNO

Celebran los galeses todos los años una especie de juegos florales que llaman National Eisteddfod. Hace años, bajo el inmenso toldo que cobija a la multitud de los espectadores, contemplaba yo una de las ceremonias más pintorescas de la fiesta: la coronación del bardo. Anunciόse el nombre del poeta premiado y se levantó un joven que hasta aquel momento había estado emborronando cuartillas en la mesa de los periodistas. Subió al estrado, acompañado de dos "bardos" de blancas ropas talares, y allí, el Archidruida, especie de Padre Santo del Gay Saber de Gales, le colocó sobre la cabeza en equilibrio inestable una corona de oro. Hecho lo cual, todos los druidas y bardos, con togas blancas, azules, verdes y rosas, desfilaron ante el nuevo elegido y recitaron sendos epigramas. Los bardos de Gales son, si jóvenes, periodistas, y si menos jóvenes, ministros del culto. Como era tiempo de guerra y los jóvenes estaban bajo las armas, predominaban los clérigos. Y mientras escuchaba las cadencias de sus versos, cuyo sentido era para mí carta cerrada, me llamó la atención el hecho de que casi todos aquellos bardos, aunque distintos entre sí, me recordaban a don Miguel de Unamuno. No me propongo entrar en el avispero de las disquisiciones raciales. Si hay una raza en el mundo de la que, por falta de datos concretos, puedan decirse más cosas con o sin sentido que de la raza galesa, es sin duda alguna este milenario pueblo vasco, cuya figura contemporánea más eminente es quizá don Miguel de Unamuno. Bastará, pues, anotar la observación intuitiva apuntada, aunque no oculto que para mí tales manifesta-

ciones espontáneas del hombre interior valen más que cuevas llenas de huesos y tumbas llenas de indescifrables pergaminos.

Esta reminiscencia que emerge a la luz de mi memoria cada vez que pienso en don Miguel de Unamuno tiene además otro valor, y es que en ella Unamuno se me aparece evocado no por un solo hombre sino por muchos, aunque muchos de una sola especie, muchos que en profundidad no son más que un hombre, un tipo, el clérigo galés. Ahora bien: todos estos rostros, genios, movimientos, reductibles a un tipo único, esta unidad bajo la multiplicidad, se hallan a mi ver en íntima armonía con lo que Unamuno es y representa en la vida y en las letras españolas. Y si ahondo en esta impresión, hallo primero una evidente relación física entre la variedad uniforme de los clérigos galeses y la personalidad multiforme de don Miguel. Hombre alto, ancho, huesudo, de altas mejillas, nariz aguileña y afilada barba gris, tez del color de las hematitas que Bilbao, su ciudad natal, se arranca del seno para cambiarlas por oro en los mercados del mundo, y en las hondas cuevas, bajo la alta frente agresiva que prolonga un pelo acerado, dos ojos como barrenas que miran al mundo intensamente tras unas gafas que parecen apuntar al objeto como microscopios: expresión combativa, pero de nobles combates, por cima de los galardones del mundo, el desprecio del cual se manifiesta en una indumentaria oscura que ciega hasta ese triángulo de blanco que los hombres reservan en el pecho para las preseas de la frivolidad y las veneras de la vanidad, dejando sólo un hilo de cuello blanco para acabar de dar al conjunto un aspecto sacerdotal. Tal es don Miguel de Unamuno.

Tal es, mejor, su retrato. Porque Unamuno mismo cambia continuamente. Hablador como todo buen español lo es hoy en día, pero hablador en serio y con el corazón, es vario como los asuntos de su conversación y más aun como las pasiones que levantan en él. Y aquí sale una razón en tardío

apoyo de aquella intuición del principio, y es que Unamuno recuerda a los galeses en que no se avergüenza –como los ingleses– de mostrar sus pasiones, cosa que tiene que hacer con frecuencia, porque es hombre de mucha vitalidad y por lo tanto de pasiones fuertes. Mas quizá convenga hacer aquí una salvedad, ya que esta palabra, pasión, ha sido disminuida, es decir, mezquinizada, por el mundo moderno, y por lo tanto podría llevar al ánimo del lector impresiones erróneas sobre la vida y costumbres de don Miguel de Unamuno. No será, pues, superfluo apuntar que don Miguel de Unamuno fue profesor de griego en la Universidad de Salamanca, ex Rector de ella, que dejó fama de fuerte y recto administrador, padre de numerosa familia y hombre que ha cantado los goces de la vida de hogar con un vigor y una nobleza difíciles de igualar en cualquier literatura. Y sin embargo, hombre apasionado, o, quizá como él diría, por consiguiente, hombre apasionado. Pero en tono mayor, no menor, de fuertes, no de débiles pasiones.

La diferencia estriba quizá en que el hombre de fuertes pasiones las vive, mientras que el de débiles pasiones es vivido por ellas; de modo que mientras éstas paralizan la voluntad aquéllas impulsan a la acción. Esta comezón de vivir, esta vitalidad siempre despierta, es la fuerza que anima las múltiples manifestaciones de Unamuno en el reino del espíritu. Primero, las obligaciones de su cátedra de griego. Luego... Sus lecturas son prodigiosamente varias y extensas. No sólo se halla familiarizado con el fondo de todo trabajador intelectual –las culturas bíblica, griega, latina e italiana– sino que apenas existe cosa que valga la pena de leerse en Europa y América que no haya leído, y, salvo en cuanto atañe a las lenguas eslavas, en el original. Sin haber salido casi nunca de España, y poco de Salamanca, ha conseguido establecer relaciones seguidas con numerosos *leaders* intelectuales del mundo y reunir conocimientos asombrosamente exactos sobre el espíritu y la literatura de los pueblos extranjeros. En su biblioteca de Salamanca, explicó una vez a

un inglés –de quien lo tengo– el sentido de cierto escoticismo de Robert Burns, y allí también felicitó a otro inglés por haber leído *Rural Rides*, "la piedra de toque –le dijo– del hombre de letras que no es un mero hombre de letras, sino también hombre". Desde aquel rincón de Castilla, ha vaciado su espíritu en ensayos, poesías, novelas, obras de crítica y filosofía, conferencias, y en esa labor del artículo cotidiano que es deber más que privilegio de todo escritor contemporáneo español. Tales son las múltiples faces, modos y movimientos en que aparece ante el mundo la figura de Unamuno. Y, sin embargo, a pesar de esta multiplicidad, de esta dispersión, la impresión dominante es de unidad vigorosa, de una inflexible concentración de la voluntad y de la mente. Bagaría, el caricaturista nacional, genio del ritmo y del carácter revelado por la primera gran guerra, representó una vez a Unamuno como un mochuelo. Certera penetración del carácter. Porque todo este torbellino de vitalidad está atravesado por la inmovilidad absoluta de dos ojos clavados en la noche espiritual. Y esta intensa mirada fija en el misterio es el eje de acero en torno al cual el espíritu de Unamuno gira y regira desesperadamente: la unidad de su multiplicidad; el fuego único de todas sus pasiones; la única inspiración de su vida y de sus obras.

Él fue quien dijo que el vasco es el alcaloide del castellano. Verdad. Mas no completa. Más exacto sería decir "uno de los dos alcaloides". Porque si se analiza el carácter castellano, se hallarán en él dos principios predominantes: el vasco, rico en fuerza de concentración, sustancia, vigor, y el andaluz, más dotado de poder de observación, gracia, forma. Son tipos socialmente opuestos. El andaluz es un pueblo que se ha asimilado muchas civilizaciones y en el que hasta los aldeanos analfabetos poseen cierta educación innata. El vasco es un pueblo primitivo, de montañeses y pescadores, en el que hasta los literatos tienen cierta rudeza aldeana que recuerda la de los buenos *tweeds* escoceses. La mezcla

de estos dos elementos, la fuerza del Norte con la gracia del Sur, da al castellano su admirable equilibrio y explica la grácil virilidad de hombres como Fray Luis de León y la fuerza femenina de mujeres como Isabel la Católica o Santa Teresa. Será, pues, lógico esperar en hombre tan representativo como don Miguel de Unamuno los rasgos más serios y sustanciales del espíritu castellano.

Y, ante todo, el rasgo fundamental, la concentración de toda su alma en el misterio del destino del hombre. Su actitud a este respecto es netamente castellana, más que castellana, vasca. Hay algo de la austera firmeza de Loyola en su sentimiento trágico de la vida, sentimiento sobre el cual no admite chanza, ligereza ni subterfugio. Heredero de aquellos grandes santos españoles que consagraron su vida a la exploración de los reinos de la fe, es más humano que ellos porque ha perdido el fondo firme en que aquéllos tenían su ancla segura. Y, sin embargo, solo en el mundo moderno, se niega a dejarse distraer de la tarea esencial del cristiano, la salvación de su alma, que, en su interpretación, significa la conquista de la inmortalidad, de su propia inmortalidad.

Individualista. Desde luego. Y lo tiene a mucha honra. En estos tiempos de comunismo porcino, nada más noble que esta gran voz clamando los eternos, los divinos derechos del individuo. Pero no son los políticos los derechos que le preocupan. El individualismo político, cuando no mera pantalla para la libertad sin límites de la piratería privada, no es sino consecuencia de esa idea abstracta del Hombre que con tanta energía estigmatiza Unamuno como pedante, es decir, inhumana. Su oposición entre el individuo y la sociedad no es la de un pueril anarquista frente a un no menos pueril socialista. Nada hay de infantil en Unamuno. Si afirma que la sociedad es para el individuo y no el individuo para la sociedad, lo hace en un plano trascendental. No es el argumento de la libertad contra la autoridad — argumento que puede refutarse fácilmente en el plano racionalista con sólo observar que la autoridad es, a su vez,

la libertad del ser social, "individuo" más complejo, más longevo y de más alta especie que el individuo elemental. Es el argumento de la eternidad contra la duración. Ahora bien: este argumento presupone una base religiosa, y base religiosa tiene el individualismo de Unamuno. De aquí el sabor marcadamente español de su teoría social, que rehuye el análisis y la exposición de principios de ética y política, con su inevitable tendencia a degenerar en economía política, y permanece libre y absoluta como el espíritu.

Este individualismo no tiene, pues, nada de esa pueril ideología que inspira a la mayoría de los anarquistas. Se basa, por el contrario, en un pensamiento de indudable altura, el más alto de todos, el que se niega a considerar todo problema que no sea el del origen y destino del hombre. Henos, pues, aquí frente a esta tendencia humanista de la mente española, quizá el rasgo dominante de su literatura y artes. El hombre es, desde luego, el interés primordial de todos los pueblos. Pero cada pueblo siente este interés a su manera. El hombre es para España un ser concreto y real, hombre de carne y hueso y entero. Ni subtilizado en idea por medio del pensamiento puro, ni civilizado en ciudadano o *gentleman* por medio de leyes o prejuicios sociales. Las artes y las letras españolas tratan de hombres concretos y tangibles. Ahora bien: no hay ser más concreto y más tangible para cada uño de nosotros que nosotros mismos. Unamuno sigue, pues, rigurosamente la tradición española al tratar, ante todo, quizá siempre, de su propia persona. Rara vez se ha expresado con más energía la sensación de presencia de la persona propia. Ello se debe primero a que Unamuno está obseso de sí mismo. Pero en su manera de dar forma a esta obsesión, Unamuno revela, además, otro rasgo típico del carácter español: el sentido de la materia y de lo material. Sus seres humanos son cuerpo y alma todo junto, unión que expresa admirablemente con atrevidas mezclas de metáforas físicas y morales, como en "gozarse uno la carne del alma".

Y es que Unamuno, como buen español, no entrega la vida a las ideas. Por eso evita las abstracciones, en las que sólo ve sudarios para pensamientos muertos. Sólo le interesa su vida, nada más que su vida y toda su vida. ¿Actitud egoísta? Puede ser. Pero Unamuno tiene defensa. Sólo podemos conocer y sentir a la humanidad en el único ser humano que nos pertenece sin reservas. Sólo ahondando en nosotros mismos podemos hallar en nosotros al hermano — ramas de un mismo tronco que sólo pueden tocarse al remontar a su origen común. Esta busca interior es cosa que Unamuno ha emprendido con una sinceridad, una intrepidez insuperables. En ningún otro autor se hallarán expuestas con mayor respeto por la verdad las contradicciones íntimas del hombre moderno, a la vez sano de cuerpo y capaz de pensar. Aquí aparece aquella tendencia inflexible e intransigente de la raza española, cuyos ojos no se apartan jamás de lo natural por desagradable que sea, aliada a la pasión de vida que arde en Unamuno. El sacrificio del más ligero sentir o pensar en aras del orden intelectual, le parecería despreciable juglería. Así, precisamente por el apasionado amor que siente por su propia vida y, por lo tanto, por su pensamiento, parte de su vida, Unamuno explora y explaya con escrupulosa exactitud los menores argumentos que en su pensamiento encuentra contra la posibilidad de un más allá; pero también por sentir que, a pesar de sus argumentos, persevera su voluntad de vivir, es por lo que niega a su intelecto el poder de matar su fe. Caballero errante del espíritu, como él mismo llama a los místicos españoles, parte en busca de aventuras después de haber quemado sus naves. Pero no ha menester realzar su figura con comparaciones literarias. Unamuno es lo que quiere ser. Un hombre, según la enérgica expresión que puso por título a una de sus novelas cortas, *Nada menos que todo un hombre*. No una máquina de pensar, montada para probar una teoría, ni un actor en la escena del mundo cantando un bien construido poema —bien construido a fuerza de componendas—,

sino un hombre entero, con todas sus afirmaciones y todas sus negaciones, todos los implacables pensamientos de un espíritu penetrante que niega y todas las desesperadas afirmaciones de un alma sedienta de vida eterna.

Esta lucha entre verdades enemigas, la verdad pensada y la verdad sentida, o, como él mismo dice, entre la veracidad y la sinceridad, es la razón de ser de Unamuno. Por lo cual, su obra maestra es el *Sentimiento trágico de la vida,* que es la expresión más directa de esta lucha. El conflicto se nos aparece aquí reflejado en la persona misma del autor. Se abre el libro con la definición del hombre español, "el hombre de carne y hueso", ilustrada por la consideración de los hombres vivos y reales que existieron tras las figuras librescas de los grandes filósofos y que, consciente o inconscientemente, formaron y deformaron las doctrinas de éstos, a fin de satisfacer sus propios anhelos vitales. Sigue la exposición de la voluntad de vivir o hambre de inmortalidad, en el curso de la cual Unamuno pone al desnudo los subterfugios con que se suele bordear esta cuestión en filosofía, teología y literatura mística, y afirma y pone de relieve el carácter concreto y tangible de la inmortalidad que el hombre desea. Presenta después la tesis católica como la actitud vitalista ante el problema, tal y como se resume en el *Credo quia absurdum* de Tertuliano, frente a la actitud crítica que niega la posibilidad de la supervivencia individual en el sentido ya definido. Y así nos lleva Unamuno al nudo de su contradicción íntima: su razón sólo le lleva al escepticismo, e incapaz de hacerse vital, muere estéril; su fe, que exige afirmaciones antirracionales, y es, por lo tanto, incomprensible para el intelecto lógico, permanece incomunicable. Desde el fondo de este abismo, Unamuno construye su teoría de la vida. ¿Teoría? Unamuno no le confiere tal dignidad intelectual. Demasiado sabe que en la parte constructiva de su libro predomina su ser vital sobre su ser pensante, y así lo advierte repetidas veces al lector en previsión de objeciones lógicas a tal aserto o tal contradicción. En la resisten-

cia triunfante de su voluntad de vivir a todos los asaltos del intelecto crítico halla la base de su creer, o, mejor dicho, de su esfuerzo para creer. La compasión de sí mismo le lleva al amor de sí mismo, y éste, fundado en un conflicto de carácter universal, se universaliza en amor de todo cuanto vive y, por lo tanto, quiere sobrevivir. Así, por un acto de amor nacido de nuestra propia hambre de inmortalidad, nos vemos conducidos a dar conciencia al Universo, es decir, a crear a Dios.

Tal es el proceso por el cual, del pesimismo trascendente de su contradicción íntima, extrae Unamuno un optimismo para todos los días, fundado en el amor. Como símbolo de esta actitud nos presenta a Don Quijote, de quien dice acertadamente que mal puede ser llamado idealista, pues no combatió por las ideas, y que fue espiritualista, pues luchó por el espíritu. De este modo, Unamuno opone una actitud sintética a una actitud analítica; un ideal religioso a uno ético-científico; España, su España, es decir, la manifestación espiritual del pueblo español a Europa, su Europa, es decir, la manifestación intelectual de los blancos, que él ve en Franco-Alemania; y el amor heroico, aun falto de sentido práctico hasta pecar de cómico, a la cultura, palabra que ya en 1912 escribía proféticamente con K.

Este libro tan valeroso está escrito en un estilo que es el hombre. Porque el dicho de Buffon se aplica aquí literalmente. Está escrito como escribía Carlyle, no sólo con el cerebro, sino también con toda el alma y aun con todo el cuerpo del autor, y de manera tan vívida que el lector se imagina sin gran esfuerzo la enérgica gesticulación que ya subraya, ya interpreta, desprecia, arguye, niega y, sobre todo, afirma. En su absoluta sumisión al asunto entre manos, este estilo tiene su abolengo en Santa Teresa. Las diferencias —y las hay considerables— no atañen al arte, ausente en ambos casos, sino a la naturaleza. Son las evidentes y profundas entre una monja del XVI, ignorante, devota y llena de gracia, y un profesor del XX, *letrado*, librepensante y lleno de vida.

En uno y otro caso, el lenguaje es el más inmediato y sencillo posible, el menos literario y más popular. Unamuno, que vive cerca del pueblo, ha enriquecido el castellano escrito, devolviéndole sinnúmero de vocablos populares desusados por ignorancia de los cultos. Abundan en su léxico voces castizas de la tierra que dan a sus escritos una sabrosa enjundia aldeana muy a tono con su primitivo natural vasco. Nace en él la expresión a la par con las ideas y sensaciones a expresar, cuyo fluir, poco regulado por el intelecto crítico, irrumpe a veces por sobre los cauces de la dicción, dando vida a formas nuevas creadas bajo la presión del momento. Rasgo también común con Santa Teresa, sólo que mientras en la Santa era encanto inconsciente, es en Unamuno manera deliberada que inspiran en parte un agudo sentido del valor simbólico y psicológico de las relaciones verbales, en parte la genuina necesidad de expansión del lenguaje que experimenta todo pensador o "sentidor" original, en parte también cierto hábito de jugar con las palabras que es natural en un filólogo dotado de vigorosa imaginación. Unamuno goza con las palabras. Las estira más allá de su sentido corriente, las tuerce, las compone, opone y traspone de mil maneras. Y este juego —a veces recompensado por verdaderos hallazgos intelectuales— parece ser el único solaz que se permite el austero escritor, el único aspecto ligero de un estilo cuyo mérito consiste en ser la expresión exacta de un gran espíritu concentrado en una gran idea.

La seriedad, la intensidad y la unidad de su pasión dominante explican el vigor de la obra filosófica de Unamuno. Como artista creador, halla en ellas, si bien su fuerza, también su debilidad. El arte grande sólo florece cuando el alma atraviesa la zona templada de las pasiones, al retorno de la tórrida. Como creador, Unamuno no tiene ninguno de los defectos del hombre que no siente hondamente, pero sí los del hombre que no puede moderar su pasión. Y el más curioso de estos defectos es que, en el fondo, le es rara vez

posible ponerse en humor puramente estético. En esto, como en muchos otros rasgos de su carácter literario, Unamuno recuerda a Wordsworth, al que, dicho sea de paso, conoce y aprecia como pocos españoles.[1] Como Wordsworth, Unamuno es un espíritu esencialmente utilitario. De las dos cualidades que la obra de arte requiere en el artista, seriedad y desinterés mental, la primera abunda, la segunda falta tanto en Unamuno como en Wordsworth. Su interés en el pensamiento director que les anima respectivamente –sobrevida en Unamuno, virtud en Wordsworth– es demasiado inmediato y urgente para permitirles la distancia necesaria a la visión estética. Ambos trabajan movidos por un alto utilitarismo –la busca de Dios en el alma individual, Unamuno; la busca de Dios en el alma social, Wordsworth–, de modo que sus pensamientos y sensaciones tienden a polarizarse y su espíritu a perder esa transparencia imparcial para todas las luces de la naturaleza, sin la cual no hay arte posible. Una vez sugerido, este paralelo es demasiado fértil para abandonado de ligero. La unidad de pensamiento que distingue a ambos explica que ambos hayan escogido –consciente o inconscientemente– una cuasi reclusión. Unamuno vive en Salamanca como Wordsworth en Los Lagos,

in a still retreat
sheltered, but not to social duties lost.[2]

y de aquí en ambos cierta tendencia a arar un surco solitario y a ensimismarse. Hay desde luego diferencias importantes. En Wordsworth, el sentido de la Naturaleza es más hondo y concreto que en Unamuno; en Unamuno, el conocimiento del hombre está libre de esas trabas, sutiles inhibiciones y limitaciones innatas que tienden a velar sus as-

1 En lo que sigue, confieso no referirme tanto a la opinión general inglesa sobre Wordsworth como a mi propia opinión sobre su poesía y persona, tal y como he intentado exponerla en mi ensayo "The case of Wordsworth", incluso en mi libro *Shelley and Calderon and Other Essays*. Constable and Co. London, 1920.

2 Al abrigo de un tranquilo retiro, mas no perdido para los deberes sociales.

pectos más desagradables a los ojos de Wordsworth. Hay más valor y pasión en el vasco, más armonía y buena voluntad en el inglés. El uno es más fuego, el otro luz. Para Wordsworth, un poema es ante todo un ensayo, mera forma útil y agradable para una lección moral. Para Unamuno, un poema o una novela es el manar de una pasión que se desborda. Y es posible que la diferencia esencial entre ambos radique precisamente en esta diferencia de propósito literario. El propósito de Unamuno es más íntimamente personal e individual; el de Wordsworth, más social y objetivo. Ambos se hallan fuera de la zona templada de las pasiones, en la que la emoción toma forma en los moldes del arte; pero mientras Wordsworth, impulsado por su ideal de servicio social, sigue hasta la fría luz del dominio moral e intelectual de sí mismo, Unamuno permanece del otro lado, cerca del fuego de la pasión, donde el metal de sus sensaciones no toma forma por demasiado candente.

Así, aunque por causa contraria, Unamuno recuerda a Wordsworth en la deficiencia de su forma. Acabamos de apuntar que la causa esencial de esta deficiencia en Unamuno es que la actitud de su espíritu no es lo bastante estética, debido en gran parte al elevado y sano utilitarismo que le inspira, a su absorbente interés en la idea-pasión que es el centro de todo su ser. Pero hay otras causas, porque la naturaleza humana es tan varia en sus raíces como en sus ramas. Es innegable que hay en el carácter vasco, muy masculino, cierta deficiencia del sentido de la forma, sentido estrechamente ligado al elemento femenino de la naturaleza humana. El predominio del elemento masculino –fuerza sin gracia– es tan típico de Unamuno como de Wordsworth. Ambos carecen de aquellos dones que por brevedad cabe sintetizar en una sonrisa. Tan poco humor hay en uno como en otro. El humor, no obstante, asoma alguna vez en Unamuno, pero sólo en momentos de mal humor (valga el retruécano) y con un mordiente peculiar que añade un elemento inconsciente a su efecto cómico. La gracia sólo los

visita en instantes de inspiración, y entonces es una gracia noble, realzada por la fuerza que nunca les falta. Y en cuanto al sentido del ritmo y de la música, tanto Unamuno como Wordsworth parecen limitados a los movimientos más vigorosos y masculinos. Este rasgo toma relieve especial en Unamuno, porque Wordsworth es laborioso, observador y demasiado didáctico para menospreciar la importancia del placer en el progreso del hombre —que es al fin y al cabo lo que le interesa—, mientras que Unamuno es intransigente. Su finalidad no es dar gusto al lector, sino apoderarse de su imaginación, y, por lo tanto, busca palabras desnudas, enérgicas, hasta brutales, para lanzar la verdad. Hay además en él una causa de falta de forma que no se da en el poeta inglés, y es su prurito de sinceridad y veracidad que rechaza toda preparación, orden, planeamiento de ideas, como algo sospechoso de "pasteleo" intelectual y juglería con las verdades espontáneas.

Estas cualidades —las positivas como las negativas— se manifiestan en su poesía. La poesía de Unamuno sobresale por su fuerza y su sinceridad más que por su arte, sobre todo en su primer volumen (*Poesías,* 1907), en el cual una elevada inspiración, una noble actitud del espíritu, un vocabulario rico y sabroso, una aguda penetración del alma de los lugares y, sobre todo, la desbordante vitalidad de un hombre vigoroso en la fuerza de su madurez, luchan contra cierta inhabilidad de aldeano vasco y no poca resistencia de la rima y del ritmo. Vemos aquí la masa del lenguaje poético, enérgicamente amasada por una mano potente, empeñada en reducir sus angulosidades y aumentar su plasticidad, esfuerzos que en este mismo volumen aparecen recompensados más de una vez, como, por ejemplo, en *Muere en el mar el ave que voló del nido,* hermoso poema en el que la emoción y el pensamiento aparecen fundidos en una forma exquisita.

En su último poema, *El Cristo de Velázquez* (1920), Una-

muno emprende la tarea de dar una versión poética de su sentimiento trágico de la vida bajo la forma de una meditación ante la bella y patética pintura de El Prado. ¿Por qué el de Velázquez? El hecho es que, aunque en sus alusiones a formas concretas Unamuno sigue de cerca el cuadro velazqueño, la interpretación espiritual que desarrolla en el poema es puramente personal e independiente de la de Velázquez. Sería difícil hallar dos castellanos [1] más distintos que Unamuno y Velázquez. Si el uno es encarnación del espíritu masculino del Norte —todo fuerza y sustancia—, el otro lo es del espíritu femenino del Sur — todo gracia y forma. Velázquez es un límpido espejo, de profundidad humana, pero espejo. Era, pues, de esperar que Unamuno se apartase de la imagen de Cristo que el sevillano reflejó en su lienzo. Pero ya al hablar del *Quijote*, que también interpretó libre y personalmente, había hecho constar Unamuno que la obra de arte es para cada uno de nosotros lo que en ella vemos y ponemos. Además, Unamuno no se ha apartado tanto de la imagen velazqueña como ahondado en ella y agrandándola y ampliándola, visto en ella la inmensa figura de su propio Cristo interior. Aunque libre de toda ortodoxia en su amplia selección de ideas y sentimientos, este poema no deja de ser una meditación según el modo reconocido de la Iglesia Católica, y así es natural que se eleve de la contemplación de un objeto concreto y tangible, y más aun de un objeto que aporta a los sentidos la presencia corporal de Cristo. A este carácter concreto se debe sin duda mucho de su fuerza evocativa, como puede verse por el trozo siguiente, en el que aparece bien claro el pensamiento central del poema y de toda la obra de su autor:

NUBE NEGRA

¿O es que una nube negra de los cielos
ese negror le dio a tu cabellera

1 Ancha es Castilla y también larga. Comprende a Vasconia y a Andalucía. Las comprende en todos los sentidos de la palabra.

de Nazareno, cual de mustio sauce
de una noche sin luna sobre el río?
¿Es la sombra del ala sin perfiles
del ángel de la nada negadora,
de Luzbel, que en su caída inacabable—
fondo no puede dar—su eterna cuita
clava en tu frente, en tu razón? ¿Se vela
el claro Verbo en ti con esa nube,
negra, cual de Luzbel las negras alas,
mientras brilla el amor, todo desnudo,
con tu desnudo pecho por cendal? [1]

A pesar de su extensión, el poema se sostiene sin esfuerzo a este elevado nivel, y, aunque no hubiese escrito otra cosa, Unamuno quedaría en las letras españolas como el autor de la tentativa lírica más noble y más vigorosa que se haya hecho en lengua castellana. *El Cristo de Velázquez* abunda en trozos de amplia belleza y da con frecuencia una nota de primitiva majestad digna del Antiguo Testamento. Es, desde luego, un poema en clave mayor, del grupo del *Paraíso perdido,* y, como procedente del poeta más septentrional y sustancioso que España ha tenido, totalmente limpio de la debilidad, muy española, por la grandilocuencia ciceroniana. Su principal defecto estriba en cierta monotonía debida al juego de las dos tendencias que limitan a Unamuno como artista: la sumisión absoluta a un pensamiento central y

[1] A título de curiosidad, copio mi traducción inglesa de estos versos, publicada con el original en la edición inglesa de este libro.

BLACK CLOUD

Or was it then that a black cloud from heaven
such blackness gave to your Nazarene's hair,
as of a languid willow o'er the river
brooding in moonless night? Is it the shadow
of the profileless wing of Luzbel, the Angel
of denying nothingness, endlessly falling—
bottom he ne'er can touch—whose grief eternal
he nails on to Thy forehead, to Thy reason?
Is the clear Word in Thee with that cloud veiled—
a cloud as black as the black wings of Luzbel—
while Love shines naked within Thy naked breast?

cierta deficiencia de la forma que linda aquí con el desprecio. El plan es una vaga secuencia de meditaciones sobre aspectos sucesivos de Cristo, sugeridos por imágenes o advocaciones de su divina persona o partes de su cuerpo humano: "León, Toro, Lirio, Espada, Corona, Cabeza, Rodillas..." Cada meditación constituye un período en verso blanco, generalmente de hermosa contextura, cuyo esplendor se debe menos a las imágenes que a la fuerza de las ideas subyacentes y al vigor imaginativo que transforma hasta los hechos más sencillos en símbolos de honda significación. Y, sin embargo, este verso blanco se hace a veces pedregoso y duro bajo el terco martillear de un espíritu voluntarioso y la monotonía del conjunto aumenta con la reiteración de un verso agudo al final de cada meditación.

Nunca es el verso blanco el mejor vehículo para poetas de inspiración muy masculina, porque no corrige lo bastante la deficiencia formal de que suelen adolecer. Necesitan, por el contrario, estos poetas someterse a la disciplina de formas ya existentes, y de aquí que con frecuencia los poetas masculinos sobresalgan en el soneto. Unamuno, como Wordsworth, confirma esta regla. Sus sonetos son lo mejor de su poesía. *El rosario de sonetos líricos*, publicado en 1911, contiene algunos de los más hermosos de la lengua castellana. Es un libro de variedad poco usual en Unamuno: desde comentarios sobre sucesos de política local (soneto LII), que recuerdan el lado más prosaico de Wordsworth, hasta meditaciones sobre el tiempo y el espacio, tales como aquel soneto XXXVII que tanto recuerda al admirable "Ozymandias of Egypt", de Shelley; desde una intencionada homilía a un "Don Juan de las ideas" (soneto CVII), hasta una exquisita escena de amor bajo la luna (soneto CIV). El tema esencial del autor ocupa, desde luego, una parte considerable en la colección, tratado en aspectos varios y con humor genuinamente poético, que hace justicia al tesoro de inspiración que le es inherente. Más de un soneto cabría citar aquí, y en particular aquel fatal y sombrío poema (soneto CXXIII)

titulado "Nihil novum sub Sole", y que desdice su título con la honda originalidad de su inspiración y forma.

Tan activa, tan positiva es la inspiración de la poesía de Unamuno, que la cuestión de las influencias extrañas ni siquiera se plantea. Unamuno es quizá, de todos los poetas contemporáneos, el que menos debe —si algo debe— a las formas modernas de la poesía, tales como las que proceden de Baudelaire y Verlaine. Estos artistas, tan refinados y sensibles, han enriquecido la poesía moderna con una admirable variedad de matices sensuales, sentimentales, de forma e intelectuales, sin los que el verso parece anticuado y soso al paladar contemporáneo. Unamuno es un representante demasiado genuino de la variedad espiritual y masculina del genio español —siempre refractaria a influencias francesas y, en general, intelectuales—, para dejarse llevar de la excelencia estética de este arte. Y, sin embargo, pese a su indiferencia hacia los recursos modernos, no carece de modernidad. Es actual. Y cuando, como con frecuencia sucede, da una nota verdaderamente poética, Unamuno está fuera del tiempo. No aspira a la complejidad, sino a la fuerza. No es refinado, es definitivo.

En el prólogo a sus *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1921), Unamuno dice: "...novelista, es decir, poeta... una novela, es decir, un poema..." Así, pues, con característica decisión, se pronuncia en favor del concepto lírico de la novela. Hay, claro está, multitud de tipos de novelas. Pero pueden reducirse a dos clases: la dramática u objetiva y la lírica o subjetiva, según el modo de inspiración que predomina en ellas. La tendencia actual del mundo va hacia el tipo dramático u objetivo. Este tipo se halla en efecto más en armonía con el carácter científico y mentalmente desinteresado de nuestra edad. Considérase hoy en día a la novela como un documento, una "rebanada de vida", un dato, una fotografía literaria. Es evidente que tal concepto de la novela no puede satisfacer a Unamuno. Aunque utilitario,

no lo es de utilidades mundanas. Su utilitarismo supera las necesidades temporales y busca la satisfacción de las del espíritu. Su pensamiento tiende, además, al movimiento espiral hacia una idea eje, y, por lo tanto, experimenta cierto antagonismo instintivo frente a los hábitos de dispersión mental y sensible que tal observación del mundo suele acarrear. Pero en el fondo, la oposición entre la novela lírica y la dramática puede reducirse a la oposición entre el poeta y el dramaturgo. Ambos crean a fin de unir al mundo con su alma en un círculo completo de experiencia, pero recorren este círculo en sentido contrario. El poeta va hacia dentro primero, luego sale hacia la naturaleza lleno de su experiencia íntima y vuelve a sí. El dramaturgo va a la naturaleza primero, luego se adentra en sí con su mies de experiencia cogida en la realidad. Lo que hace a Unamuno pronunciar la identidad entre el poema y la novela es el reconocimiento de su propia naturaleza lírica e introspectiva.

Piénsese pues lo que se quiera sobre esta identidad como teoría general, no cabe duda de que existe en cuanto atañe a la obra de Unamuno. Sus novelas están creadas desde dentro. Son —y así lo reconoce y declara su autor— novelas que tienen lugar en el reino del espíritu. Los puntos de referencia al mundo externo aparecen reducidos a su mínimo indispensable. En algunas de sus novelas —como, por ejemplo, en *Niebla* (1914)— no se da siquiera el nombre de la población en la que se desarrollan los hechos, y las escasas alusiones topográficas que se citan convendrían por igual a cualquier ciudad de provincias española. La acción, en el sentido corriente de la palabra, sufre análoga simplificación, puesto que los elementos materiales y locales sobre los que suele ejercerse aparecen esquematizados y a su vez espiritualizados. Así, una calle, río de color para unos, y para otros, serie exactamente descrita de tiendas y moradas, es para Unamuno (véase *Niebla*) un telar en el que las pasiones y deseos de hombres y mujeres se cruzan y recruzan, tejiendo la tela de la vida humana. Hasta en la descripción

física de los personajes domina este prurito de simplificación. De modo que las novelas de Unamuno, por eliminación de todo lo material, resultan —si se permite la atrevida alianza de palabras— como esqueletos espirituales de novelas, conflictos entre almas.

Y no para ahí su tendencia a ahondar, estrechando, el surco creador. Porque estas almas, a su vez, concentran toda su vitalidad en una sola pasión. Por si una comparación, quizá algo caprichosa, con otro arte, arroja alguna luz sobre este aspecto de la obra de Unamuno, podremos decir que los personajes de Unamuno son a los de Galdós como el contrapunto a la sinfonía. Joaquín Monegro, el verdadero héroe de su *Abel Sánchez* (1917), es la personificación del odio. Raquel, en *Dos madres* (1920), y Catalina, en *El Marqués de Lumbría* (1920), son dos maternidades vigorosas, casi bárbaras. Alejandro, el héroe de su potente *Nada menos que todo un hombre* (1920), es la voluntad masculina pura e invencible, salvo ante la muerte. Además, en casi todos sus personajes, la pasión dominante no es otra cosa que una variante de la única pasión de Unamuno, el hambre de vida plena, aquí y más allá. He aquí, por ejemplo, *Abel Sánchez,* sombrío estudio de odio, paráfrasis moderna de la historia de Caín. Joaquín Monegro, el Caín de la novela, ha estado leyendo el poema de Byron y escribe en su diario:

> Cuando leí cómo Luzbel le declaraba a Caín cómo era éste, Caín, inmortal, es cuando empecé con terror a pensar si yo también seré inmortal y si será inmortal en mí mi odio. "¿Tendré alma?" —me dije entonces—, ¿será este mi odio alma?, y llegué a pensar que no podía ser de otro modo, que no puede ser función de un cuerpo un odio así... Un organismo corruptible no podía odiar como yo odiaba. (*A. B.*, pág. 85.)

Así, pues, Joaquín Monegro, como todos los personajes esenciales de Unamuno, está preocupado por la idea central de Unamuno mismo. En una palabra, los personajes esenciales de Unamuno son encarnaciones de su propio ser. Pero así era de esperar en un poeta lírico.

Hay críticos que de esta observación deducen que tales personajes no existen; que no son sino argumentos con pies y manos, ideas personificadas. No faltan, a decir verdad, en la obra de Unamuno pasajes que prestan plausibilidad a tal opinión. Ello no quita que, a mi ver, esta opinión es errónea. Los personajes de Unamuno podrán estar esquematizados, desnudos de toda complejidad, reducidos al muelle real de su psicología; podrán incluso revelar muelles reales hechos todos del mismo acero unamunesco. Pero que viven, no lo puede negar nadie que tenga sentido de la vida. La misma sobriedad de detalles físicos que caracteriza la labor creadora de Unamuno puede haber inducido a sus críticos a olvidar la intensidad de aquellos –admirablemente escogidos– que le bastan para hacer vivir a sus personajes. Es significativa la importancia de los ojos en la labor descriptiva y narrativa de Unamuno. Su sentido de la compenetración del alma y del cuerpo es tan hondo que no nos deja olvidar ni un instante qué corporales son sus almas, y qué henchidas de sentido espiritual hasta en sus menores gestos y palabras. No. Estos personajes no son argumentos con pies y manos. Son, en verdad, hombres y mujeres, de "carne y hueso", humanos, terriblemente humanos.

Al acusar de este modo un rasgo especial del carácter de sus personajes, Unamuno les imprime cierta deformidad que recuerda el romanticismo. Pero Unamuno no es un romántico, entre otras razones porque el romanticismo es una actitud estética y la actitud de Unamuno lo es rara vez. Pese a la ostentación de pasiones de que hacían gala, los románticos no se daban de verdad a su arte, antes bien, se creaban una imagen de sí mismos para exhibirla en las tablas. Buscaban lo pintoresco. Su forma era lírica, pero dramática su sustancia. Unamuno, por el contrario, aunque con frecuencia dramático en la forma, es siempre lírico en esencia. Y si siempre intenso, nunca es exuberante. Sigue la tradición española de sobriedad –pues la hay, al lado de la tradición contraria de garrulería–, y fiel a ella, busca el efecto má-

ximo con el medio mínimo. Y nunca grita. He aquí un ejemplo de su manera callada, ejemplo de singular belleza rítmica:

> Y así pasaron días de llanto y de negrura hasta que las lágrimas fueron yéndose dentro y la casa fue derritiendo los negrores. (*Niebla.*)

Don Miguel de Unamuno es hoy la primera figura literaria de España. Baroja podrá ganarle en variedad de experiencia externa; Azorín, en arte delicado; Ortega y Gasset, en sutileza filosófica; Ayala, en elegancia intelectual; Valle-Inclán, en gracia rítmica; y aun en vitalidad, quizá tenga que ceder el primer lugar a ese abrumador atleta de la literatura que se llama Blasco Ibáñez. Pero Unamuno se alza sobre todos ellos por la altura de su propósito y por la seriedad y lealtad, con las que, tal Don Quijote, ha servido toda su vida a su inasequible Dulcinea. Y aun queda otra razón que explica su lugar como príncipe de las letras españolas, y es que Unamuno, por la cruz que ha querido llevar, encarna el espíritu de la España moderna. Su conflicto eterno entre la fe y la razón, entre la vida y el pensamiento, el espíritu y el intelecto, el cielo y la civilización, es el conflicto de la misma España. País frontera —como Rusia— en el que el Oriente y el Occidente mezclan sus aguas espirituales, España vacila sin reposo entre dos filosofías de la vida. En Rusia, este conflicto emerge en la literatura durante el siglo XIX, cuando Dostoievsky y Tolstoy representan la tendencia oriental y Turgueniev se hace el abogado del Occidente. En España, país menos consciente de sí mismo, y en el que, además, la mezcla de Oriente y Occidente es mucho más íntima, por haber hallado ambos un solvente común en la civilización latina, el conflicto es menos claro, menos en la superficie. Hoy, Ortega y Gasset es nuestro Turgueniev — no sin vacilaciones. Unamuno es nuestro Dostoievsky, pero penosamente penetrado de la fuerza del ideal contrario. Hay un tercer país de Europa en el que el Oriente es comprendido e influye al igual del Occi-

dente, un tercer país frontera: Inglaterra. Así se explica la atracción que Unamuno siente por la lengua y la literatura inglesas, y por qué sigue tan de cerca los movimientos del pensamiento inglés. Porque su propia labor, abarcadora de ideales enemigos, le lleva instintivamente hacia los espíritus y las naciones en oposición —aunque oposición cooperadora— con el progreso. Así, Unamuno, que por sus cualidades y defectos literarios es el representante más genuino de la variedad masculina del genio español, resulta ser por su vida espiritual el símbolo viviente de su patria y de su tiempo. No puede darse medida más digna de su talla.

VII. PÍO BAROJA

En uno de sus últimos libros, *Juventud. Egolatría*, Pío Baroja dice ser un "archieuropeo". Este *archi* debe bastar para inspirar sospechas al más cándido de sus lectores. ¡Raro empeño el de pintar de blanco la azucena! El prefijo de refuerzo no parece sino ansioso asidero del sustantivo por si éste se escapa de las manos de su no muy seguro poseedor. A fin de demostrar su derecho a apelativo tan eminente, Baroja define a Europa de manera algo arbitraria limitándola a las regiones que se extienden entre los Pirineos y los Alpes. Y como, según nos revela él mismo, nuestro autor tiene siete octavos de vasco y un octavo de lombardo, síguese que no podría hallarse en esa Europa archieuropeo más puro que el autor de alguna de las novelas más notables y leídas de nuestra literatura contemporánea.

Y, sin embargo, no faltan definiciones de Europa —tanto geográficas como psicológicas— mejores que las que, según Baroja, la limitaría a unas cuantas provincias meridionales de Francia y septentrionales de Italia y España. Como el propio Baroja no ignora [1], lo que hoy día entendemos por Europa es sobre todo una mente consciente, y aun seconsciente, capaz de esfuerzo continuo y ordenado hacia la comprensión del universo. Ahora bien: no hace falta gran intimidad con la raza vasca para echar de ver que ni la continuidad ni el orden ni el predominio de lo consciente son rasgos específicos de ella. Baroja se ve, pues, obligado a escoger entre sus pretensiones de archieuropeo y su sangre vasca. Como la decisión no es muy de su estofa, la naturaleza se pronuncia por él. Baroja es vasco.

1 Véase *Divagaciones sobre la cultura.*

La Vasconia española es una región en la que predominan terrenos primitivos y duros. Es angulosa y quebrada, cortada por estrechos y profundos valles que serpentean entre colinas coronadas aquí y allá por caseríos aislados. El paisaje deja en el espíritu impresión de estrechez y aislamiento. Angulosidad, estrechez, seriedad y fuerte sentido individualista parecen ser también las características del vasco español. La resultante de estas tendencias es un rasgo típico del carácter vasco: la lealtad. La lealtad del vasco es proverbial. Pero hay muchas clases de lealtades. La del vasco es como una manifestación de la tendencia nacional hacia lo que pudiéramos llamar absolutismo mental o moral, es decir, el reconocimiento de la indiscutible supremacía de un valor dado sobre todos los demás. Excusa añadir que este rasgo es de lo más ineuropeo. La cultura, es decir, la apreciación adecuada del universo, requiere una mente armoniosa, capaz de reflejar en su propia complejidad las complejidades de la naturaleza. Pero el carácter vasco no posee este don. Su natural se orienta hacia el *monoideísmo* o absolutismo y se rinde sin reserva a la idea que lo domina. Para la gran mayoría de los vascos, esta idea imperante no es otra que el Dios católico a quien consagró la vida Loyola, el gran Capitán vasco. De haber vivido en aquella época, Baroja, como Unamuno, Maeztu u otro cualquiera de los grandes vascos de hoy, habría sido fraile. Pero nació demasiado tarde y se encuentra por tanto fuera de tono con su época. Dióle vida el Destino en el Siglo de las Luces, y así, con la misma concentración, el mismo valor y la misma fiereza sin cuartel de que Loyola hizo prueba combatiendo por Cristo, Baroja, nacido en el siglo XIX, combate por la Verdad.

Las armas del Caballero de Cristo podían ser ya la oración, ya la espada. La del Caballero de la Verdad es su pluma. Y la primera preocupación de Pío Baroja es purificar su pluma de toda ambición mundanal. ¿Hay algo más

mundanal que la retórica? Baroja teme tanto la retórica como Loyola al Diablo y le hace una guerra tan sin cuartel. Nunca se aviene a agradar. No sólo niega a su estilo todo ornamento adventicio, sino que no se consiente ni el más ligero de los tremores con los que el instinto natural del ritmo y de la expresión tiende a animar la curva de la forma. No contento con privar a sus obras de flores, naturales como artificiales, parece cultivar el desaliño y cuidar el abandono. Críticos poco benévolos, aunque superficiales, le han acusado de ignorancia del castellano. Pero las razones que explican su carencia de forma y de gracia son más numerosas y profundas y han de buscarse en su estirpe, su carácter y su devoción absoluta, fanática, a la verdad.

Como buen vasco, Baroja tiene natural campesino y su elemento es la vida primitiva y llana. La sociedad refinada ejerce por lo tanto sobre él un atractivo que nos ha descrito con esa sinceridad casi ingenua que es quizá su principal virtud literaria.

> Una sobremesa un poco animada es algo que seduce y atrae. Un comedor de una casa particular, lujoso; ocho o diez convidados, tres o cuatro mujeres bonitas, alguna de ellas extranjera, otros tantos hombres que ninguno sea aristócrata —porque los aristócratas son muy poco amenos en general— ni sea tampoco artista —porque son de la misma casta de los aristócratas—; tener de vecino a algún banquero o algún judío de perfil aguileño, y hablar de la vida, de la política, estar un poco galante con las señoras, dejar que cada uno tenga un momento de lucimiento, es, sin duda alguna, cosa muy agradable.[1]

Todo esto es de una sencillez y de una inhabilidad de campesino en villa. No cabe mejor demostración de que para Baroja el refinamiento está en un plano superior a la naturaleza, difícil de conseguir, más aun de conservar. Y así el descuido y el desaliño de su obra se nos aparecen como la expresión espontánea de una naturaleza pobre en refinamiento. Esta característica racial toma en Baroja un aspecto silvestre que le es peculiar. Baroja es un solitario y como

[1] *Juventud. Egolatría,* p. 119.

la mayoría de los solitarios, tiende a dividir el mundo en dos partes: él y los demás. De aquí una idea exagerada, si bien inconsciente, de la importancia de sus modos de ver y obrar y una tendencia a asombrar a las gentes cultivando el gesto desabrido y la actitud singular. Puesto que la corriente del espíritu meridional que predomina en la literatura española se manifiesta en cierto esplendor de la forma, Baroja será seco. Y puesto que los más de los lectores somos accesibles a la adulación implícita en los esfuerzos que hacen los autores para agradarnos, Baroja será ferozmente altivo y se negará a sonreír. Y así su estilo se hace tan intransigente como su fondo, y sus frases y palabras aparecen talladas en lo vivo, con un gesto de "ahí va eso" de una independencia rayana en malhumor que no deja de tener cierto aliciente *sui generis*. Desprecio de la forma en que se nos antoja ver una manifestación de ese desprecio frailuno del mundo que el vasco lleva en la sangre. Por este lado, el estilo de Baroja vendría a ser la expresión moderna de una tendencia que en el siglo XVI le habría hecho llevar cilicio y comer pan seco y espinacas cocidas en agua sin sal.

Si no hubiera en su obra más que caracteres negativos, no se leería. Pero Baroja es leído, y cada vez más. Y ello se debe —en cuanto concierne al estilo— a que al renunciar a los medios más atractivos del arte de escribir, gana en intensidad y poder de visión. De donde, un estilo que no tiene rival en España por su sencillez. Baroja se limita a "declarar". Hay páginas enteras en sus novelas que no son sino ristras de hechos apuntados en frases cortas que caen con monótona regularidad como paquetes descargados. Ni la menor tentativa para explicarlos, relacionarlos o explotarlos para fines emotivos, críticos o históricos dentro de la novela. Las cosas vistas y hechas desfilan sueltas ante el lector sin que la voz del narrador tiemble o se eleve. A no dudarlo, en esta impasibilidad hay algo de escrúpulo de veracidad. Baroja, el Caballero de la Verdad, teme que el menor desarrollo estético de los hechos destruya la frescura de la

primera impresión. Pero reconozcamos que en esta ausencia de toda interpretación del hecho vital, hay también algo de la incapacidad vasca para desarrollar las primeras reacciones del alma ante la realidad y agruparlas en un sistema filosófico o estético. Instintivamente, Baroja se da cuenta de que en el alma vasca el momento álgido es el de la reacción al choque de la vida, y, por lo tanto, nos da una rápida serie de impresiones prístinas, sin permanecer en cada punto de la realidad un segundo más de lo necesario para ver, sentir y apuntar. Esta incapacidad para el desarrollo literario ha sido comentada por el mismo Baroja en un párrafo doblemente típico: por la penetración con la que el hecho en sí está observado y por la inhabilidad crítica con la que parece comprendido y expuesto.

> Cuando se me exacerba el sentido crítico suelo pensar: si ahora tuviera que hacer estos libros, ahora que veo sus defectos, no los haría. Sin embargo, sigo haciendo otros con las mismas faltas antiguas. ¿Llegaré alguna vez a esa madurez espiritual en que perdura la intensidad de las sensaciones y se puede perfeccionar la expresión? Creo que no. Probablemente, cuando llegue a querer alambicar la expresión, no tendré nada que decir, y callaré.[1]

El resultado es al pronto algo desconcertante. Y, sin embargo, el efecto de esta manera de escribir es mayor del que pudieran creer ciertos lectores, sobre todos aquellos que poseen una tradición intelectual. Al fin y al cabo, el estilo de Baroja es al tradicional de la novela lo que el de la música contemporánea al de la clásica. Hoy en día la construcción clásica por medio de temas desarrollados y entretejidos de manera continua, ha cedido terreno ante una expresión más directa por medio de frases que surgen de la masa armónica para volver a sumergirse en ella en cuanto han terminado su misión. Así Baroja, probablemente sin haber parado mientes en esta analogía con la música y guiado por el grupo de causas que hemos intentado analizar, vino a escribir sus novelas como series de cortos epi-

[1] *Juventud. Egolatría*, p. 57.

sodios sueltos, sin ritmo ni forma especial, que empiezan de cualquier modo y acaban de cualquier manera, sin otra relación que la de los personajes que les son comunes, sin otra unidad que una continuidad vaga en el tiempo y la atmósfera de la novela que por su acumulación van formando. En ambos casos, el impulso-guía es un deseo de verdad. En cuanto al movimiento musical moderno [1] y sus directores —en su mayoría franceses—, puede considerarse este impulso como emanado de esa tendencia intelectual a hacer corresponder estrechamente el pensamiento con la realidad, que es, a la vez, el rasgo típico del genio francés y la línea axial del progreso europeo. Pero la imaginación más fértil no bastaría a explicar de este modo la sed de verdad de Baroja, y fuerza será buscar sus causas en las tradiciones literarias de su pueblo y en los rasgos de su propio carácter.

Ahora bien: es evidente que el realismo de Baroja tiene sus raíces en el realismo típico de la literatura española. En cierto sentido, puede decirse que el autor de esa vívida trilogía picaresca que se titula *La lucha por la vida,* es digno descendiente de los autores de *Lazarillo de Tormes* y de *Guzmán de Alfarache.* El realismo suele ser sana reacción de una colectividad contra su propia tendencia a ocultar los aspectos desagradables de su vida. Es, pues, natural que en un novelista la sed de verdad se manifieste en cierta inclinación a tratar el lado sórdido de la realidad. Las novelas picarescas y Baroja tienen este rasgo común. Baroja parece preferir como asunto de sus novelas todos los males que pululan en la atmósfera de la miseria. No hay autor español que haya tratado con mayor frecuencia e insistencia los aspectos que toma la naturaleza humana a la media luz que flota sobre las fronteras del hambre. Hambre y pobreza son también asuntos favoritos de los autores picarescos, pero ¡cuán diferentemente tratados! Porque, si bien picaresco en

1 Me refiero al anterior a este contemporáneo, cuyos corifeos son Schönberg y Stravinsky.

sus asuntos, Baroja no merece apenas el nombre de tal, en cuanto al humor con que los aborda. Los autores picarescos permanecen neutros ante el aspecto ético de la vida que describen. Es cierto que con frecuencia intercalan en sus narraciones largas homilías encaminadas a hacer constar que su único móvil al describir el mal es ilustrar lo abominable que es; pero es muy dudoso que tales homilías hayan engañado a nadie, y menos a los oficiales del Santo Oficio, a quienes iban dedicadas; así que, apenas terminado el sermón, el cuento prosigue su carrera alegre y sin escrúpulos. Baroja, por el contrario, siente hondamente la monstruosidad ética de los horrores que describe.

Y no es que se halle en posesión de una teoría concreta de la conducta. En ética sus ideas parecen ser tan fluidas, tan confusas, como en las demás zonas del pensamiento. Lo que le inquieta no es el pecado, sino el sufrimiento. Es el espectáculo de la especie humana deshonrada por la enfermedad, dividida por el crimen y la autoridad bruta, abandonada a sus debilidades, engañada por la naturaleza, expuesta a la vergüenza animal del hambre.

Este aspecto desagradable de la naturaleza parece obsesionar a Baroja, que lo ha sabido ver con una penetración en la que el despiadado genio de observación de su pueblo se agudiza con hábitos mentales de su profesión. En él, el médico acompaña siempre al novelista. Pocos son los hombres que inician su vida con propósito hecho de dedicarse al arte, y, por consiguiente, muchos los artistas que poseen una educación profesional distinta del arte que han venido a ejercer. La influencia de la educación profesional sobre los artistas es una de esas adyacentes de la crítica, que valdría la pena explorar. Los estudios de medicina son, a no dudarlo, de gran desventaja para el desarrollo artístico, puesto que hacen penetrar a la mente tan en lo íntimo de la naturaleza física del hombre. Las ciencias del cuerpo, que constituyen la base de toda instrucción médica, estudian el extremo físico del ser humano, como las del espíritu —teo-

logía, metafísica, poesía— tratan del extremo espiritual. No es, pues, extraño, que los médicos tiendan a interpretar todo lo humano en función de fenómenos corporales, y que, al dedicarse a las letras, manejen la pluma como un escalpelo. Lo que la medicina no puede hacer es una síntesis viva. Así vemos cómo se añade una desventaja profesional a la incapacidad para la obra orgánica que ya hemos observado en Baroja, mientras que el hábito de contemplar las miserias humanas con ojos de médico da cierta atmósfera de fría clínica a su realismo.

De todo lo cual sería erróneo deducir que le falta sensibilidad. Lejos de ser hombre insensible, Baroja es más bien un sentimental vergonzante, que se niega a dar salida a sus sentimientos, en parte por orgullo, en parte por timidez, en parte por miedo al ridículo. Pero aunque no expresado ni reconocido, el sentimiento fluye en él como en corriente oculta. Baroja enuncia las cosas fría y llanamente, pero con un tono que comenta a las claras: "Ahora, si no te parece esto horrible, es que eres una mala bestia." Como todos los hombres que refrenan sus sentimientos por temor a perder su libertad en la reciprocidad —situación frecuente en los ultraindividualistas—, Baroja consagra lo mejor de su ternura a los seres que no pueden corresponderle en pie de igualdad. De aquí su afición a los niños y a los animales. En su obra, todo daño infligido a animales o niños aparece con fuerte relieve en toda su repulsiva desnudez, acusado con una intensidad que inspiran sentimientos genuinos. Pero este rasgo de la sensibilidad de Baroja, menester es ligarlo con su actitud general ante el mundo y sus males.

En la protesta latente de Baroja ante el sufrimiento de niños y animales, se observa cierta irritación ante la irracionalidad de un mundo, en el que tales cosas suceden. Es una mera acentuación de su actitud general ante el mal, acentuación debida, en parte, a una causa sentimental —su especial solicitud por las víctimas— en parte a una causa lógica — que en el caso de víctimas indefensas, la monstruo-

sidad y la arbitrariedad del mal son más repulsivas. Aquí hallamos el espíritu serio de los vascos. En su actitud crítica ante el mundo, Baroja recuerda, pues, a Dostoievsky, que parece haber ejercido fuerte aunque parcial influencia sobre él. Esta seriedad de su posición, así como su negativa absoluta a descender por bajo de su nivel y a perder tiempo en asuntos baladíes, constituyen el elemento positivo de su arte. Acudimos a él sabiendo que, acertado o equivocado, es sincero, y que ni tradición, ni prejuicios, ni respeto social, prevalecen en él contra su sentido de la verdad.

Y, sin embargo, después de haber leído sus obras con más deferencia que goce, nos queda la impresión de que hay en la labor de Baroja algo que no satisface. Nuestra primera objeción se resume en una palabra: desorden. Este estilo, cuya sencillez apreciamos, se nos antoja algo más que desaliñado. Es desigual. De cuando en cuando tenso y ajustado al asunto, se hace a veces vago y distraído, flojo y apartado de la idea. Hay trozos cuyo sentido se adivina sólo por la dirección general del pensamiento, como por la de los ojos el blanco a que apunta un mal tirador. La improvisación, hábito español que explica tanto malo y aun algo bueno de nuestra literatura, es con frecuencia la causa de estos lapsos de estilo en Baroja. Lo usual es que sus libros le salgan "al correr de la pluma". Pero hay en lo desnivelado de su estilo algo que no es mera negligencia ni improvisación. No es sólo desigual por presentar diferencias de nivel dentro de una calidad, sino, lo que es más grave, por resultar de una mezcla de calidades. Por tendencia general es sencillo, desnudo. Tanto en sus trabajos críticos como en esos trozos sobre estilo y composición que gusta de insertar en sus narraciones, Baroja suele volcar los ácidos de su desprecio sobre la retórica, que para él significa, entre otras cosas en efecto despreciables, toda tentativa para elevar la expresión por cima de una mera afirmación de hechos. Lo cual no obsta para que, dando de lado a sus propias teorías, se lance de cuando en cuando a ejercicios tan "retóricos"

como laboriosas descripciones de paisaje y aun vuelos pseudolíricos que ingenuamente recomienda al lector por el sencillo medio de unos puntos suspensivos... De modo que el mero análisis de su estilo nos lleva a la conclusión de que la mente que en él se expresa posee poco de claridad natural y poco también de esa claridad adquirida que es en el fondo lo que entendemos por cultura.

Cuando habla de cultura, Baroja lo hace con una deferencia impresionada que causa sorpresa en boca de iconoclasta tan animoso. "Ortega y Gasset —dice en *Juventud. Egolatría* [1]— es para mí el viajero que ha hecho el viaje por las tierras de la cultura. Es un escalón más alto al que es difícil llegar y más difícil aun afirmarse en él." Frase comparable con aquella, más arriba citada, en que Baroja encarece los placeres de la sociedad refinada. Excusa decir que Baroja no tiene nada de ignorante. No sólo posee los conocimientos profesionales de todo doctor en medicina, sino que, como lo prueban sus libros, ha leído mucho, de lo viejo y de lo nuevo, filosofía, ciencia y literatura. Y, sin embargo, pese a sus lecturas, no cabe considerarle como hombre culto. Hay algo en su naturaleza que es refractario a la cultura como lo hay al refinamiento. Probablemente esa misma incapacidad para desarrollar sus primeras impresiones, inspiraciones, ideas, y tejer con ellas una unidad compleja. El análisis de sus deficiencias literarias se hace relativamente fácil, gracias a un rasgo curioso de su carácter —cierto resabio de orgullo que le lleva a menospreciar y ridiculizar aquellos dones de que por instinto se siente privado. Así, por la observación de su notorio antagonismo hacia Francia, se podría quizá hallar la raíz de su incapacidad para la cultura. Francia es uno de los objetos favoritos de su sarcasmo. El hecho de que la ataque en el flaco de su armadura sólo prueba su habilidad polémica. Pero lo que nos interesa aquí no son las manifestaciones, sino las causas psicológicas de esta enemiga, y éstas, donde hay que buscarlas es en el con-

[1] Página 244.

traste entre el espíritu de Francia y el de Baroja. Imagínese a este vasco primitivo, con toda la agudeza, toda la sagacidad y la penetración, pero también toda la rusticidad de un campesino, al lado de Racine. Francia significa no sólo el espíritu de equilibrio, de medida, de proporción, es decir, a la postre el sentido de la forma, sino también todas las cualidades que se derivan de la aplicación a la vida del sentido de la forma y del espíritu de equilibrio. La vida en Francia es, sí, esa materia prima pasional que Baroja gusta de observar, pero formada, modelada por un intelecto hecho. Es, en una palabra, el refinamiento. El párrafo de Baroja sobre la sobremesa no es sino un boceto elemental del *salón* francés. En Francia, gracias a la acción secular del refinamiento, se ve el mundo en un orden intelectual que le da majestad y armonía, y sin el cual sería caos tan uniforme, si tan animado, como las novelas de Baroja. Esta facultad de visión intelectual falta en Baroja, y así se explica la contextura laxa de su estilo, su absoluta carencia del sentido de la composición y aun esa curiosa sensación de desamparo tan típica del intelecto, que no ha hallado sus normas como el corazón que perdió su fe.

Pues por meritorios que sean sus esfuerzos para impresionar a sus lectores con el arrojo de un *esprit fort* moderno que se atreve a proclamar su ateísmo sin alzar la mano por si se le cae el cielo encima, Baroja es un niño a quien le tiembla la voz cada vez que habla ante el vacío. Sólo superficialmente cabe confundir su odio a los curas y a toda suerte de religión con ese racionalismo que la llamada instrucción pública tiende a extender en España como en otras partes. Hay en su odio un sabor personal que recuerda aquella penetrante observación de Unamuno sobre el racionalista que "poseído de la rabia de no poder creer, cae en la irritación del *odium antitheologicum*".[1] Ahora bien: esta irritación misma es del orden religioso más que del filosófico o cultural, el cual es de suyo tranquilo y desapasiona-

[1] *El sentimiento trágico de la vida*, p. 97.

do. De aquí una curiosa antinomia en la actitud de Baroja hacia la religión y sus ministros, porque, al rechazarlos como vestigios de error y superstición, lo hace por móviles en armonía con los de sus declarados enemigos. Pero los vascos en general, y Baroja en particular, presentan abundantes ejemplos de estas contradicciones entre la forma y el fondo, entre el pensamiento y la sustancia vital del pensamiento.

Privado de una explicación religiosa del mundo, Baroja se vuelve hacia la ciencia. Es demasiado inteligente para esperar de ella la respuesta al enigma de la vida, pero viene a la ciencia porque la sabe hecha de la misma esencia de la verdad, y también por orgullo, porque el estudio es mayor de edad y mira de frente, mientras que el rezo es niño y mira a lo alto. Su *Paradox Rey* no es otra cosa que la expresión humorística de esta su fe en la ciencia como elemento organizador del mundo. Silvestre Paradox, protagonista que toma de una de sus novelas anteriores, es en el fondo una encarnación, más o menos transfigurada, del autor. No es, pues, ocioso detenerse un punto a considerar el nombre escogido por Pío Baroja para designar a su sosías literario. El nombre, Silvestre, denota el prurito de aldeanía; el apellido, Paradox, revela la supuesta originalidad ante una multitud boquiabierta de admiración. Ello no obstante, nuestro héroe lleva su nombre mejor que su apellido, pues las ideas de Silvestre Paradox no llamarían la atención por paradójicas fuera del Casino Tradicionalista de Itzea, en cuyo pueblo, el propio Baroja, ateo terrible, recibe el nombre de "el Hombre Malo". Este Hombre Malo de Silvestre Paradox es un infeliz, afable y huraño a la vez, solitario, amigo de niños y animales, que odia la hipocresía y opina ser más fácil conquistar a los negros de África mostrándoles en la práctica las ventajas de la civilización que fusilándolos bajo el imperio de la ley marcial. Tal es la lección crítico-política que se desprende de esta entretenida historia sobre una expedición de aventureros españoles, ingleses y franceses, que caen en poder de una tribu de caníbales y pasan de la despensa del jefe a los

más altos puestos del país, gracias a su superioridad mental y moral. Esta idea de la razón, luz y guía del mundo de los hombres, aparece aquí ampliada por Baroja a toda la naturaleza, de modo que todo ser, piedra, árbol, animal, estrella, hombre, expresa su propio punto de vista, *su razón*. Y, sin embargo, aquí, en filósofo, como antes creador, Baroja no llega a unir, a hacer un conjunto de su cacofonía de voces separadas. El pensador en él, como el artista, se queda en la primera fase: la percepción de hechos inconexos.

En lo intelectual, ello se debe a falta de lo que los franceses llaman *esprit de suite*. En lo creador, se explica por la deficiencia más grave que Baroja presenta como artista, a saber, su carencia total de sentido lírico. También aquí, aun si no nos advirtiese a cada paso el tono adusto de sus escritos, Baroja mismo llamaría nuestra atención hacia su punto flaco con los frecuentes sarcasmos que asesta sin ton ni son a la poesía.

"Era... la hora en que el poeta piensa en la inmortalidad, rimando *hijos* con *prolijos* y *amor* con *dolor*." [1]

Estas y otras frases análogas revelan en Baroja todo un fondo de sentimiento antipoético, semejante a sus sentimientos antirreligioso y antifrancés — manifestaciones respectivas de su falta de poesía, de religión y de refinamiento. Jamás español vivió más alejado del hogar en que el fuego que da calor y luz a todas las artes arde en generosas llamas de amor — pues el amor es el espíritu de la poesía, y la poesía el espíritu de todo arte. Baroja es admirable ejemplo de esta verdad tan olvidada en crítica — que la sensibilidad no implica necesariamente amor. Baroja es sensible, no sólo estética sino éticamente sensible. A decir verdad, lo es más como hombre que como artista. Pero su sensibilidad es meramente receptiva y nunca da sentimiento alguno *de sí*. Aumenta su carga de sufrimiento —el cual, a su vez, es más físico y mental que emotivo— pero nunca le produce placer. Su reacción ante los espectáculos y hechos naturales, y sobre

[1] *La Burla*, p. 10.

todo los de la naturaleza humana, es a modo de un encogimiento como de nervio irritado por un experimentador — nunca tiene esa cualidad expansiva que es privilegio de los grandes creadores. Lleva a su concepto del amor esa desdichada concepción de lo físico, debida a sus estudios médicos, que tiende a degradar todo afecto al nivel de una enfermedad o de un vicio. Su actitud para con las mujeres, libre y desembarazada cuando trata los tipos más bajos de la degradación femenina, pierde toda soltura, refugiándose en el sarcasmo, cuando intenta elevarse en la escala espiritual. Entonces es frecuente en Baroja una subcorriente de irritación reprimida siempre apta a brotar y derramarse en la superficie. Dominado por su interpretación fisiológica del amor de hombre y mujer, parece inclinado hacia ese tipo de mujer varonil que Tirso antaño, hoy Bernard Shaw, han hecho célebre. Es un tipo que sólo un sentimental sin remedio puede dejar de ver y que sólo a un sentimental sin remedio puede fascinar hasta el punto de hacerle olvidar los demás. Porque es menester todo el odio al amor, que es el secreto de los sentimentales —al amor vivo, con sus guerras y sus paces, sus orgullos y sus humillaciones— para reducirlo al nivel de una ley darwiniana. Esta falta de amor, ya humano, ya divino, es lo que seca en Baroja el manantial de la poesía.

Sentir, siente oscuramente en lo más hondo de su ser. Pero no se deja ir. Es mayor de edad, es un archieuropeo, creyente en la razón y no en el sentimiento. Y como se preocupa más de pensar lo que siente que de sentirlo, la poesía en él nace muerta.

Curiosa trilogía de paradojas este autor de trilogías, este creador de Silvestre Paradox. Sentimental sin amor; archieuropeo sin cultura; racionalista animado de un odio verdaderamente religioso de los curas. Se trazó por norma una devoción sin límites a la verdad. Pero falto de refinamiento, de *esprit de suite* y de poesía, las tres avenidas —social, mental y estética— que conducen a una visión sintética del

mundo, nuestro Caballero de la Verdad se ve privado de la visión íntegra de su Dama, y tiene que contentarse con vislumbrarla como y cuando puede en las encrucijadas de la vida.

Baroja es eminentemente un novelista moderno. Antaño los hombres se delectaban con obras de arte buscando en ellas ya la exaltación ante la vida recreada por un espíritu en emoción, ya el goce tranquilo de una agrupación armoniosa de elementos naturales seleccionados por una mente creadora. Hogaño el arte satisface necesidades muy otras. Ya no somos ni apolíneos ni dionisíacos sino devotos de Minerva. No queremos sentir ni gozar. Queremos saber. El artista nos es sospechoso porque tememos —no sin razón— que falsee la realidad para amoldarla a sus propios fines. Y, sin embargo, nos damos cuenta de que existe el conocimiento estético, y aun de que es quizá la forma más satisfactoria del conocimiento. Nuestra avenida ideal hacia la realidad, por medio del sentido estético, será, pues, un autor de sensibilidad, pero sin poder constructivo ni sentido del desarrollo. Un autor así es como un instrumento de medición que hacemos penetrar en lo hondo de la naturaleza humana para que registre fielmente los hechos. Baroja reúne estas condiciones casi a la perfección. De este modo, su amor a la verdad se revela como el instinto funcional de un instrumento humano para medir la vida por medio de una sensibilidad viva. En una palabra, Baroja es un *biómetro*. Esta interpretación de su función y utilidad tiene que ser grata a un amante de la ciencia como él. Por lo menos, no puede ser más archieuropea.

VIII. DON RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

Hay al Norte de la península española una región en la que el Pirineo, después de haber vencido al mar en varios centenares de leguas, cede al fin a los asaltos del agua y se resquebraja. En esta región, tierra y mar se entrelazan íntimamente formando senos marinos que los habitantes designan característicamente feminizando la palabra castellana *río*. Son las tranquilas y poéticas rías de Galicia. Aquí, el espíritu roqueño y duro de la España del Norte se ablanda a los vientos que soplan del mar, templados por la corriente del Golfo y cargados de una humedad que reviste valles y colinas de un rico manto de verdor. El roble añoso y el frondoso castaño pueblan los flancos y cimas de las alturas ondulantes, y largas hileras de temblorosos abedules acompañan a los abundantes y rumorosos ríos. Los valles son amplios; las alturas no con exceso imponentes, y la luz se filtra a través de los delicados velos que las hadas del agua tejen en el aire – ya una invisible humedad, ya grises nieblas, ya lanosa bruma, ya el cendal de seda de la lluvia que pende en el espacio silencioso. Ni demasiado estrecho, como en Vasconia, ni demasiado ancho, como en las llanuras de Castilla, el paisaje tiene la capacidad más propicia a la vida comunal. Es animado y pacífico, tranquilo y rumoroso con los rumores del agua y de los animales y de los seres humanos y de follajes ilimitados y ondulantes.

El nombre de esta tierra –Galicia– guarda estrecha relación filológica con todo un grupo de nombres –Portugal, Galia, Gaélico, Gales, Walon– que parecen indicar cierto parentesco de raza o lengua entre varios pueblos de la Euro-

pa occidental.[1] Es, pues, país favorito para las lucubraciones del celtomaníaco, y aun a los creyentes de la "Bestia Rubia" no deja de ofrecer el dato sugestivo de una antigua dominación por la tribu germánica de los suevos, que parece haber dejado trazas en ciertos tipos de gran belleza, pelirrojos y de pupilas azuladas.

Sea esto como fuere, el caso es que el tipo gallego difiere notablemente del castellano. La lengua de Galicia puede definirse someramente como un portugués libre de la evolución nasal que el portugués propiamente dicho ha sufrido, quizá bajo la influencia francesa. El gallego es, pues, más blando y melodioso que el castellano y tan superior a él en calidad lírica como inferior en poder dramático. En lo literario, existe análoga relación entre el genio castellano y el de Galicia. Es hoy opinión general que la poesía castellana nació en forma épica y dramática y que recibió en Galicia su vena lírica, a tal punto que los poetas castellanos, de cualquier región de Castilla que fuesen, en gallego cantaron sus primeros ensayos líricos, aun cuando se expresasen en castellano para los fines más utilitarios de la narración y de la moraleja.

Se ha querido explicar a veces la admirable floración de la poesía gallega, que tuvo lugar en los siglos XIII y XIV por la influencia provenzal que penetró hasta Galicia por el camino de Santiago. La hipótesis no me parece ni suficiente ni necesaria, puesto que ni explica por qué tal influencia no hizo brotar similares floraciones líricas en el largo trecho del camino que queda fuera de Galicia, ni tiene cuenta de que, en sus formas más sentidas y originales, la poesía gallega fue popular, es decir, nacida en las capas menos accesibles a la influencia de un arte expresado en lengua extranjera. Hay, además, entre una y otra poesía, una diferencia notable: que mientras en el arte de Provenza la forma resulta de la aplicación de diseños intelectuales, en la poesía gallega

[1] Los filólogos me han reprochado este párrafo, con harto fundamento. Quede en el texto por honradez intelectual.

es natural expresión de un sentimiento musical tan en armonía con el carácter del país, que ha conservado hasta la fecha sus rasgos típicos. La conclusión natural es que la poesía gallega, más o menos estimulada por influencias extrañas, debe su origen a tendencias innatas en el pueblo y en la tierra en que floreció.

Por su sentido de la melodía, por su gracia *meiga* y su don emotivo, la poesía gallega se distingue netamente de la castellana. Hasta hoy perduran dos rasgos que se han observado en sus formas medievales: es hoy como antaño una poesía, en la que predomina el tema del amor; y está concebida las más de las veces desde el punto de vista de la mujer, y aun a veces creada por mujeres. Así, pues, la poesía gallega es tres veces femenina: por su punto de vista (si no por su origen mismo), por el predominio del amor entre sus temas y por su ternura. Añadamos un cuarto rasgo femenino, un sentido de la forma que no es externo o intelectual, sino musical e interno y debido directamente a la emoción.

En el siglo XIX, Galicia ha probado la persistencia de todos estos caracteres de su poesía, dando a las letras españolas una poetisa genial, Rosalía Castro, cuyos poemas son los más ricos en emoción sincera y los más originales en forma y melodía que España ha producido en los tiempos modernos hasta el advenimiento de Rubén Darío. En el siglo XX, el espíritu gallego se halla admirable, si menos fielmente, representado en las letras españolas por un poeta y novelista de gran talento, imaginación y aptitud artística: don Ramón María del Valle-Inclán.

Un buen nombre es tan necesario al poeta como un buen marco a un cuadro. ¡Mera fachada! Puede ser. Pero no olvidemos que la fachada es parte, y no la menos importante, del edificio. Shakespeare no sería el mismo si se llamase Bacon [1], argumento que debiera bastar para rebatir la herejía baconiana. El nombre de Milton es de una rotundidad

1 Que quiere decir *tocino*.

digna de la poesía del Paraíso Perdido. Hay poetas que no han tenido suerte con sus nombres — así Corneille, aunque, a decir verdad, el adjetivo *cornélien* no deja de tener cierta grandeza intrínseca e independiente de la obra que designa; otros, que corrigieron en esto al destino con seguro instinto de cómo debían llamarse — así, Arouet, que admirablemente se confirmó Voltaire. Hubo un instante en que, a causa de graves desavenencias, lindantes con el divorcio, entre el general y Madame Hugo, Víctor Hugo estuvo a punto de llevar por nombre Víctor Trébuchet, lo que habría influido de seguro en su poesía. Pero, en general, los poetas franceses reciben de la naturaleza nombres de feliz propiedad. Los de Villon, Marot, Baudelaire, Góngora, son verdaderos retratos de los poetas que los llevaron. Y no se eche de lado como frívola esta disquisición. Por absurdo que parezca, no cabe duda de que Nietzsche, apóstol del vigor y de la acción, tiene en el vulgo pseudoleído fama de lo contrario a causa de las asociaciones subconscientes que se forman entre su nombre y conceptos negativos o que pasan por tales, como *nirvana, nihilismo, nitchevo*. Hubo día en que Stravinsky luchó, no sólo contra arraigados hábitos auditivos, sino también contra la idea de extravagancia que sugiere su propio nombre. Y en la ascensión de Goethe al pináculo de la gloria europea no cabe negar que actuó sobre su alma como sobre el sentir público la sugestión de un nombre tan majestuoso, en alemán semidivino (Gott: Dios).

Don Ramón María del Valle-Inclán es un poeta de excelente oído para los sones y ritmos del lenguaje. Propio es, pues, que su nombre cante naturalmente un endecasílabo heroico si bien de moderno andar. Es un verso tan perfecto y de calidades tan equilibradas, que el arte no podía ir más allá. La naturaleza, en este caso representada por sus padrinos, reveló tan sutil sentido de la prosodia castellana como el propio Valle-Inclán, al insertar ese admirable "María", cuya grácil y femenina cadencia alarga el verso hasta el número heroico suavizando a la vez la acusada sucesión

de acentos masculinos que contiene. Rubén Darío, que sabía de estas cosas, sintió de tal modo la fascinación de este verso patronímico, que hizo de él el refrán de su famosa balada en honor del poeta cuyo nombre canta. Pero, aparte su calidad musical, este nombre es representativo de nuestro poeta por otros rasgos no menos típicos — así, el sentido de la forma que revela, forma bien dibujada y neta, si bien quizá demasiado exclusivamente auditiva; así, su caballeresca sonoridad, que sugiere el elemento nobiliario más que aristocrático del arte de Valle-Inclán; así, el simbólico *María,* que recuerda la importancia que la mujer ocupa en la obra del poeta; así, la osadía de un nombre tan altisonante frente a la ramplona sencillez del mundo moderno, que indica que don Ramón María del Valle-Inclán no teme pasar por singular y demodado, ni aun por sospechoso de complacerse en *épater le bourgeois.*

Don Ramón del Valle-Inclán es, entre los poetas españoles, quizá el más rico en sentido musical y en forma. El encanto especial de su poesía se debe en buena parte al juego de acuerdo y oposición entre dos tendencias ya observadas en la poesía gallega antigua y que se dan en él — una vena popular, rica en emoción y ritmo, y una afición consciente por los refinamientos formales del genio exquisito de Francia. Nuestro poeta no ignora la existencia de esta doble corriente en su obra, como lo prueba el siguiente dístico, por él aplicado a su deliciosa *Marquesa Rosalinda,* pero que puede generalizarse a toda su poesía:

> Olor de rosa y de manzana
> tendrán mis versos a la vez.

El fresco y campesino de la manzana es el que predomina en sus *Aromas de leyenda* (1906). Este libro de versos canta a Galicia — una Galicia quizá algo demodada y embellecida, con sus calladas colinas, sus errantes ganados y pastores, sus ermitaños y peregrinos, su atmósfera gris que cubre con un

manto protector leyendas siempre vivas y nunca muertas creencias. En este humor, que es en él el más genuinamente poético, Valle-Inclán busca inspiración en el pueblo. Cada uno de los poemas de este libro surge de la contemplación de una copla popular gallega que va inserta al final. No cabe mejor ejemplo de este estado de espíritu, lleno de sabiduría y de experiencia y de emoción contenida, que nuestro poeta ha sabido sentir en el pueblo, que la siguiente joya popular, tema de una de esas poesías:

Fuxe, meu meniño
que vou a chorar.
Séntate n'a porta
a ver choviscar.

Junto con esta emoción humana que encuentra en la tierra de su país natal, Valle-Inclán revela en estos poemas su delicada sensibilidad para la percepción de los aspectos más fugaces de la naturaleza y una habilidad excepcional para expresarlos sin esfuerzo aparente, como si el procedimiento fuese de lo más sencillo. Y, en efecto, lo es, puesto que consiste en dar a cada palabra su pleno valor poético:

Húmeda de la aurora, despierta la campana...

sólo que este sencillo procedimiento no puede aplicarse más que por aquellos a quienes han revelado las cosas mismas que las palabras representan todo el valor poético que poseen. Y en esta cualidad precisamente es en la que nuestro poeta gallego aventaja a todos los que han cantado en castellano desde Garcilaso. En él, el Genio del Agua, que reina en su tierra natal, ha suavizado, sin domeñarlo del todo, al Genio del Fuego, que con el Genio del Aire es el inspirador de la verdadera poesía castellana, y así Valle-Inclán es el poeta español que mejor sabe expresar la naturaleza con esa manera casi acariciadora que es el mayor encanto de Garcilaso.

También recuerda Valle-Inclán a Garcilaso en su aptitud para asimilarse el refinamiento extranjero. En nuestros días,

no es ya Italia sino Francia quien dirige la evolución de las formas poéticas. Valle-Inclán conoce todos los secretos profesionales de Gautier y de Banville, de Baudelaire y de Verlaine, de Regnier y de Viellé-Griffin. Y, sin embargo, es dudoso que los haya estudiado. Las gracias del arte francés parecen florecer espontáneamente en este poeta dotado por su raza de la dosis justa de sensibilidad para emocionar a su musa sin hacerle perder el ritmo equilibrado de su andar. Esta medida en la emoción, hace de nuestro poeta, español por temperamento y visión, un francés en cuanto al gusto y la forma. Su emoción, aun cuando real, se deja dominar fácilmente y, por decirlo así, reflejar hacia el mundo externo de donde procede. El poeta sabe escoger la distancia exacta para que su impresión tome forma y se haga arte. Valle-Inclán es, en suma, *rara avis* de las letras españolas, un artista consumado.

La obra maestra de su arte cortesano y "francés" es su *Marquesa Rosalinda*. Esta comedia poética es una joya única en la poesía castellana, y prueba de modo brillante que el lenguaje varonil que sólo parece apto para el épico romance, el intenso lirismo de los místicos, la grandilocuencia de la oda convencional y el metálico trompeteo de los cantos de guerra, puede hacerse tan grácil y esbelto como una marquesa versallesca, tan sutil como un abate del dieciocho, tan *nonchalant* como un decadente verlainiano, tan exquisitamente humorista como una ópera de Mozart. La intriga se halla concebida y desarrollada en ese humor, medio broma, medio serio, que es el verdadero humor de la comedia, tan fácil en sí, y, sin embargo, tan difícil de alcanzar. Es el tono de aquella frase exquisita que la marquesa Rosalinda exhala dejándose caer sobre un banco en un seto de su jardín:

> Para llorar penas, ¡qué lindo retiro!
> ¡Lo menos tres ecos tiene aquí un suspiro!

Este tono de chanza, casi, pero no del todo frívolo, delicadamente intelectual, pero no sin sentimiento, es más complejo, más preciosista de lo corriente en la literatura española. Tanto su seriedad innata como un no sé qué de macizo que le es peculiar, suelen impedir en el genio español el brote de estas finas flores que Valle-Inclán llama "rosas de Galia".

A decir verdad, la inspiración francesa de *La marquesa Rosalinda* se manifiesta en más de un aspecto. Nótanse de cuando en vez toques que recuerdan a Rostand. Así, los espadachines parecen reminiscencia de aquel delicioso "Straforel" de *Les Romanesques,* cuya cuenta por una derrota simulada por contrata reza en un solo verso:

Habit froissé: vingt francs; amour propre: quarante.

Pero esta influencia de Rostand no pasa de ser mero estímulo a la tendencia humorística de nuestro poeta, cuyo temperamento es demasiado español para permitir que su poesía degenere en un tejido de retruécanos rimados. El elemento popular, nunca ausente en Valle-Inclán, aunque a veces pase a segundo plano, da cuerpo y consistencia a sus obras en apariencia más artificiales. Y así se nota en esta comedia cierta esencia española que las gracias francesas dejan intacta y aun realzan por contraste en lo que tiene de antagonista al genio francés. En ciertos elementos fundamentales de la obra –el carácter de la marquesa, por ejemplo–, así como en algunos detalles del diálogo –como las pullas al complaciente marqués– la obra es casi agresivamente española. En cuanto a gracia rítmica, *La marquesa Rosalinda* no tiene rival en castellano. No hay en ella escena que no esté cantada en su melodía propia, verso que no esté entonado, palabra que no case sentido y son con la más feliz armonía. Valga como ejemplo una cuarteta del prólogo –todas son perfectas– que canta y baila lo que dice con encantadora espontaneidad:

Como en la gaita del galaico
pastor de la orilla del Miño,

salte la gracia del trocaico
verso, ligero como un niño.

Y, sin embargo, todo no es gallego —ya de corte, ya de aldea— en don Ramón María del Valle-Inclán. Este mismo nombre, tan en tono mayor, bastaría para recordar la vena heroica de la poesía que lo hace ilustre. El poeta que cantó una rapsodia pastoral en su *Aromas de leyenda* y un cuento ingenioso y cortesano en su *Marquesa Rosalinda*, ha probado que su voz sabe elevarse al tono épico con un poema dramático de gran belleza. *Voces de gesta* (1912) es un poema moderno por su forma y pulimento, por lo impecable de su lenguaje y estilo, por el juego deliberado de sus efectos dramáticos y los hábiles recursos de su orquestación; pero antiguo por su visión primitiva del alma humana, con sus virtudes todavía virginales a la luz matinal del ser, y sus pasiones errabundas y libres como lobos en los tenebrosos bosques de tierras inexploradas. Este contraste entre una naturaleza humana primitiva y tempestuosa y el arte refinado que la refleja como un espejo límpido e impasible, habría dado a *Voces de gesta* la fría perfección de una obra parnasiana si, otra vez, el elemento popular no le hubiera aportado la humildad, el movimiento y el calor de la vida.

Ahora bien, el genio épico-dramático no es típicamente gallego, sino castellano. Valle-Inclán es, pues, un gallego asimilado por Castilla. A la poesía castellana aporta el don lírico que distingue a su país, pero el fuerte poder dramático de Castilla halla en él pronta respuesta. Porque no es posible considerar *Voces de gesta* como mera incursión en un arte que le es ajeno. Antes por el contrario, lo dramático es elemento tan importante de su arte, que bien pudiera ser la mejor avenida para comprender su verdadera personalidad.

Los tres elementos de la poesía de Valle-Inclán, el lírico-popular, el lírico-refinado y el épico-dramático, constituyen también sus novelas. No es fácil marcar la frontera entre

ambos géneros, tratándose de un artista tan imaginativo en lo poético, tan poético en la narración. Valle-Inclán, en efecto, rehusa toda atención a la vida rutinaria que todos vivimos — o al menos parecemos vivir. De igual modo que por las calles aburguesadas de nuestras poblaciones modernas pasea su altiva y anticuada figura, la manga vacía de su brazo manco, las largas barbas frailunas, los anteojos de concha y la fugitiva, ascética frente, así opone a las muchedumbres atareadas y ruidosas, que piden justicia y verdad, un arte indiferente a los ideales modernos y dedicado por entero a la glorificación de las pasiones:

> Había sonado para mí la hora en que se apagan los ardores de la sangre, y en que las pasiones del amor, del orgullo y de la cólera, las pasiones nobles y sagradas que animaron a los dioses antiguos, se hacen esclavas de la razón.

Así habla en su invierno el héroe valleinclanesco, el marqués de Bradomín. Este melancólico Don Juan, como el poeta que lo creó, contempla la vida en actitud puramente estética y admira las pasiones por su belleza intrínseca como fuerzas naturales que manifiestan su prístino vigor en la más noble de las criaturas: el hombre. Así, pues, su punto de vista no es el del tratante de caballos, que, naturalmente, los prefiere domados y útiles, sino el del escultor, que los goza más cuando indómitos y bellos. Valle-Inclán, por lo tanto, se retrae instintivamente de la ciudad, con su sistema de leyes que impone a cada cual un mínimo de virtud y doblega las pasiones bajo el peso de las ordenanzas municipales. Su inspiración se enciende en aquellos rincones de España en que todavía remansa —o remansaba, pues lo que llaman la corriente del progreso todo lo invade— una vida regida por las tradiciones primitivas del señorío: abajo, una humildad hacia los señores que va de la fidelidad heroica al más abyecto servilismo; arriba, un hábito de mando, una autoridad fundada en el valor y las grandes tradiciones, un egotismo que a veces degenera en licencia y tiranía, y, sobre

todo, las arraigadas creencias de una religión que nubes de superstición oscurecen, pero que es capaz de dar la luz de un sentido y el calor de una esperanza a la vida más miserable.

Este mundo primitivo, en el que las pasiones crecen más puras y ricas que en nuestras civilizaciones urbanas, es el que Valle-Inclán describe en sus novelas. Cada uno de los tres elementos de su arte predomina en cada uno de los tres grupos que con sus novelas pueden formarse. El primero, cuyo modelo es *Flor de santidad,* está inspirado en el lirismo campesino y religioso de *Aromas de leyenda.* El segundo, representado por las *Sonatas,* es el paralelo en prosa de la poesía cortesana y fina de *La marquesa Rosalinda.* La vena épico-dramática de *Voces de gesta* aparece más vigorosa que nunca en sus dos "comedias bárbaras", *Águila de blasón* y *Romance de lobos.*

Flor de santidad es un cuadro de vida campesina gallega, de tono eminentemente poético. Las pasiones que en él aparecen son las que animan al hombre primitivo: avaricia y caridad; bondad y venganza; abnegación y concupiscencia, moviéndose en un ambiente de sombras bajo nubes de superstición. La figura central es una pastora huérfana que se entrega a un peregrino creyéndole encarnación de Jesucristo. Es un relato rico en esa emoción musical que es el secreto de nuestro poeta novelista: tan sencillo y humilde en su asunto como un cuento de aldea, pero escrito en diapasón algo más alto que el de la mera narración. Obsérvanse en esta obra los rasgos típicos del genio gallego — el sentido musical, el predominio de lo femenino y esa atmósfera especial de comunidad en mansión, cocina y camino que hace a Galicia tan social y rumorosa. Pero es obra que deja una impresión desagradable; algo así como resentimiento contra el autor por la actitud equívoca, con la que nos hace exhibición de las pobres gentes que describe: ni fuera de ellas, como artista objetivo que ve sin participar, ni dentro, como creyente en sus modos de pensar y sentir, Valle-Inclán nos habla en esta novela con voz que suena a insinceridad.

Análoga impresión tras las cuatro exquisitas sonatas. En ellas, el sentido musical y formal triunfa hasta el punto de dictar a la obra su plan y su título. Son cuatro sonatas, una para cada estación, y correspondientes a cuatro momentos de la vida de Xavier de Bradomín, especie de Don Juan decadente y melancólico que escribe sus memorias en la ancianidad para que el mundo sepa de sus triunfos antes de que llegue la hora del arrepentimiento. El tipo de Don Juan ejerce sobre Valle-Inclán curiosa fascinación, hasta el punto de que es quizá el único masculino que haya desarrollado plenamente en su obra. La explicación es sencilla y la hallamos en un rasgo ya citado de la poesía gallega — la atención preeminente que concede a la mujer. Don Juan es el tipo masculino más en armonía con esta actitud gallega, puesto que vive obseso por la mujer. Y aun hay más. Don Juan presenta la tendencia central del ser femenino, la que hace del amor, no un mero episodio de la vida, como en el hombre, sino el eje mismo de la existencia.[1] Don Juan es, pues, en cierto modo, un ser esencialmente femenino, y el Don Juan de las *Sonatas* lo es en grado especial. Lo cual, claro está, no quiere decir que sea afeminado. Colócalo el autor en cierta zona de añeja aristocracia española que, en la segunda mitad del XIX, se dejaba deslizar lentamente por la pendiente de la decadencia en sus agrestes mansiones, con una tranquilidad apenas turbada de cuando en vez por aventuras sin gran empeño en pro de la causa carlista. Con su infalible instinto verbal, nuestro poeta novelista rehuye para su Don Juan el nombre consagrado. *Xavier de Bradomín* es admirable: un nombre que delicadamente sugiere un catolicismo intelectual, decadente y estético; un apellido gallego en su cadencia, pero que es como un eco lejano del nombre del galante Brantôme. En cuanto al retrato de su héroe, tres palabras le bastan: "Era feo, católico y sentimental."

[1] Respeto esta opinión que antaño tuve, pero ya no la comparto; véase el prólogo a este volumen.

Muy sentimental. Lo que significa que, más que sentir, habla de sentimiento. Pero concedamos que habla admirablemente, contando como cuenta con todos los recursos del arte de su creador. Estas cuatro sonatas son impecables ejercicios de estilo — y no de ese estilo bruñido e implacablemente exacto de Flaubert, al que tantas jaquecas de origen puramente estético se deben, sino de esa forma de perfecta soltura que fluye en ritmo con la emoción y fielmente la refleja. Son cuatro canciones de amor. Pero no es Xavier, el bien amado, quien les da su riqueza emotiva, sino las mujeres que fascinara en su vida aventurera. Todas ellas aparecen admirable, si ligera y delicadamente delineadas por un observador que pudo adentrarse hasta los más íntimos retiros de sus corazones, permaneciendo bastante frío para anotar en ellas los movimientos del amor. En las *Sonatas,* todas las mujeres están en serio. Sólo el amado no lo está. Xavier no sale de ese humor semiserio, semifrívolo que inspiró *La marquesa Rosalinda*; sólo que aquí lo frívolo se oculta más en lo hondo, bajo una aguamuerta de sentimiento, y pierde por tanto en gracia y atractivo por faltarle el aire libre de la sinceridad. Hay en el carácter de Xavier una subcorriente de escepticismo que da a sus melancólicas melodías un tono falso y engañador. Un franco cinismo nos parecería más honorable y ameno que todo este *cant* sentimental. Porque este Don Juan que va por el mundo fascinando mujeres, no es sólo incapaz de corresponder a su amor con amor, por efímero que sea, sino que vive lo bastante bajo para no saber respetar las almas que se abren a él. Miente a sus amantes en cuanto a los hechos — pero esto puede perdonársele, puesto que tal mentir es indispensable a todo Don Juan, y he aquí confirmado el carácter femenino del tipo. Pero, lo que es más grave, miente a sus amantes en espíritu. Juega con ellas de manera siempre desagradable y a veces repulsiva. Este rasgo se va acentuando en la impresión del lector hasta dar al traste con la nobleza implícita del personaje. No le faltan a Bradomín las

cualidades varoniles y animales de la nobleza: valor, orgullo y cierta autoridad natural. Pero su generosidad no pasa de ser externa y ostentosa; su lealtad hacia el Rey, mero capricho de *dilettante*; su sensibilidad, nunca más que curiosidad estimulada por el deseo carnal; de la religión, sólo conoce el lado pintoresco; y así, el personaje que el autor quiso hacer noble carece de la nobleza del corazón.

Más rudo y tosco, pero más grande, es el tipo de noble español que Valle-Inclán ha creado en su don Juan Manuel Montenegro, el héroe de sus dos "comedias bárbaras". Hállanse escritas estas dos novelas dramáticas en esa forma dialogada a que tienden los novelistas españoles desde el autor de *La Celestina* hasta Galdós. La primera de ellas, *Águila de blasón*, puede considerarse como el esbozo de lo que el autor lleva a cabo en la segunda. Ésta, *Romance de lobos*, es una obra maestra de vigor dramático, con toda la calidad violenta de una aguafuerte de Goya. Don Juan Manuel es una espléndida bestia humana, especie de centauro de las pasiones –las nobles como las bajas–, tirano amado y temido de toda la aldeanía, que deja poco a poco desleírse su fortuna en dones a padres y maridos avaros y complacientes. La fuerza bárbara del drama surge de la oposición entre la imperiosa voluntad de don Juan Manuel y la conducta brutal de sus cinco hijos, herederos de sus indómitas pasiones pero no de su tradicional nobleza. El hecho central es la muerte de Dama María, la paciente esposa de don Juan Manuel, la madre desolada de los cinco lobeznos. La visión que alcanza a don Juan Manuel en la noche cuando, borracho, vuelve de la feria y le derriba el caballo; la travesía nocturna a que, sin arredrarse por la tormenta, obliga a los marineros con sus insultantes sarcasmos; su encuentro en la cueva donde, náufrago, se refugia, con un grupo de vagabundos y mendigos a quienes guía a su casa para distribuirles limosnas en descargo de sus pecados; el saqueo de la mansión por los cinco desalmados bandidos, mientras su madre yace sobre el lecho de muerte; el combate

entre don Juan Manuel y su hijo mayor, cortado por un gigantesco lazarado, cuya impávida y religiosa majestad obliga al mal hijo a detener su brazo alzado; la desesperación de don Juan Manuel a la vista de su mujer muerta; su confesión pública, y aquella admirable escena final, cuando el anciano señor, a la cabeza de sus mendigos, llama a las puertas del palacio, ya en poder de los cinco: la puerta que se abre; don Juan Manuel que se adelanta; los mendigos que vacilan, luego, con el lazarado a la cabeza, le siguen; y la lucha: el mal hijo que golpea a un mendigo; don Juan Manuel que lo abofetea; el mal hijo que hunde el puño en el rostro venerable de su padre, y el lazarado que avanza y hace morder el polvo al desalmado truhán entre los clamores de la turba de pordioseros... todas estas escenas viven con tan generosa inspiración que el mismo lenguaje canta como arpa al viento de la tempestad, y que, sin esfuerzo alguno, el tono dramático se hace lírico.

La escena final, sobre todo, da al drama una gravedad que lo eleva por encima de lo meramente pintoresco. Porque, en general, la figura de don Juan Manuel, como la de sus cinco hijos, padece los defectos de sus cualidades. Es demasiado elemental en su romántico desenfreno. Le falta sutileza. Esta falta de sutileza es precisamente la causa de que *Aguila de blasón*, pese a su indudable vigor y a la excelencia dramática de su intriga, resulte obra poco satisfactoria. *Romance de lobos* se salva por el elemento popular, que tantas veces acude al socorro de nuestro poeta cuando su fantasía amenaza arrebatarle el sentido común; y también porque en esta obra la religión, que en Valle-Inclán suele no ser sino pretexto para descripciones y condimentación psicológica para paladares estragados, se eleva a la seriedad y al propósito, de modo que don Juan Manuel es al fin sincero, y es al fin hombre.

Y sin embargo, aun en *Romance de lobos*, no deja de sonar, de cuando en vez, la nota discordante de la insinceridad. Es ya una metáfora rebuscada, ya una frase ampulosa,

ya un sentimiento forzado, que aparecen en cuanto amaina la furia de la acción, y el autor puede oírse a sí mismo y tiene tiempo para pensar en lo que hace. De modo que, aun en esta su obra maestra, Valle-Inclán no nos permite olvidar que el metal de su arte no es tan puro como por su esplendor podríamos imaginar.

¿A qué se debe, pues, que este arte, vigoroso y exquisito como es, nos resulte insuficiente? ¿Cómo es que no vive en nosotros, como Hamlet o Don Quijote, sino que permanece exterior, sobre la chimenea o sobre la mesa, como una tabaquera cincelada? Ya hemos apuntado que alcanza rara vez la seriedad. En un caso –*La marquesa Rosalinda*– la magia primorosa del arte trueca esta falta de seriedad en pura delicia. Mas *La marquesa Rosalinda* es una comedia y la seriedad de la comedia consiste precisamente en no ser seria. En otro caso –*Romance de lobos*– este arte se eleva a un alto nivel lírico-dramático y crea, en particular, una escena que merece la posteridad. Pero, en general, aun reconociendo que el artista canta bien y pinta admirablemente, nos queda la impresión de que el arte de Valle-Inclán suena a hueco. ¿Por qué?

Siempre que la labor de un artista parece adolecer de un defecto dominante, conviene buscar las raíces de este defecto en la misma región en que se ocultan las raíces de su principal virtud. Ahora bien: la principal virtud literaria de Valle-Inclán, la cualidad a la que debe su obra la excelencia de su forma y su musicalidad emotiva, es la pureza de su actitud estética. Valle-Inclán presenta su alma a la naturaleza como un espejo de limpidez no empañada por preocupación alguna, moral o filosófica. Ve, siente y refleja en pura paz. No otra cosa cabe exigir del artista. Debe –o mejor, sólo puede– concebirse la obra de arte en una actitud estética pura, que no turben ni el deseo de enseñar ni el de aprender. Pero si la actitud del artista ha de permanecer libre de toda influencia ética o filosófica, no así el artista

mismo. He aquí la misma médula de la manoseada cuestión del "arte por el arte". Sí. Desde luego. El arte por el arte. Pero a condición de que el artista tenga una mente pensante y una conciencia responsable. Sea su actitud, al crear, puramente estética, mas no el alma que tal actitud adopta. La ética y la filosofía no son ciertamente la música del arte, pero sí la caja sonora que le da su profundidad y armonía. Mire el artista a la vida con ojos puramente estéticos; pero como su mente no respire las cumbres del pensamiento y su alma no sea fiel a su divino origen, su arte no se elevará nunca por encima del arte del bordador — y nunca crecerá.

He aquí, en mi opinión, el flaco del arte de Valle-Inclán. La pureza de su actitud estética no se debe sólo a la tendencia natural de un artista creador, sino también a cierta indiferencia intrínseca hacia los grandes problemas filosóficos y morales. Meramente estética, su emoción no evoca resonancia alguna en las cámaras de su alma. El vacío en el que vibran las cuerdas de su sensibilidad refleja su inanidad sobre la nota que rinden. La misma emoción, falta de resonancias mentales y morales, pierde cuerpo y realidad. De aquí la nota insincera que se observa en su obra. Aparece al desnudo la preocupación literaria y se percibe el olor del taller. De cuando en cuando, expresiones librescas, tales como "piedras célticas" o la palabra "clásico" en la frase siguiente, de *Romance de lobos,* aplicada a la tez de una vieja: "...con ese color oscuro y clásico que tienen las nueces de los nogales centenarios..." Así se explica la indiferencia con la que Valle-Inclán maneja las pasiones más sagradas del hombre sin que le quede en las manos el menor temblor —circunstancia que le lleva a cometer curiosas faltas de gusto [1]—; así también, el prurito de buscar lo meramente

1 Por ejemplo, el episodio con Isabel, en la *Sonata de otoño.* Concha, una de sus amantes, ha llamado a su casa a Bradomín, porque se muere. Tras breves días de gozo, empeora y expira de madrugada en los brazos de él, en la alcoba de él. Xavier vaga por el palacio en busca de Isabel, su prima, a fin de que le ayude a llevar el cadáver a la al-

extraño y pintoresco, lo horrible y lo mórbido — manifestaciones todas de una sensibilidad estética muy desarrollada, pero sin guía filosófica ni lastre moral.

Y no se entienda que Valle-Inclán carece de vigor y curiosidad mentales. Lejos de ello. Abundan en sus libros los más ingeniosos símbolos, ideas e imágenes, que revelan un intelecto penetrante. No adolece su obra de falta de ideas ni se pretende aquí tampoco que padezca por estar inspirada en una filosofía amoral. Esta filosofía, la que sostiene la libertad de las pasiones en frente de la de la disciplina y la represión, es perfectamente defensible y el haberla escogido deliberadamente por suya implica en Valle-Inclán discernimiento y capacidad ideológica que nadie piensa en negarle. Falla Valle-Inclán, no en carecer de filosofía, ni en tenerla mala, sino en que, una vez adoptada, no consigue convencernos de que cree en su verdad intrínseca. Antes al contrario, nos deja con la impresión de que ha elegido esta ideología porque le convenía más que otra alguna para sus fines estéticos — es decir, al fin y al cabo, arbitrariamente. Y esta impresión misma basta para minar la vitalidad de su misma emoción estética.

La frivolidad es, pues, la avispa estéril que devora el corazón de la bella "rosa de Galia", plantada en tierra gallega por don Ramón María del Valle-Inclán. Y este es el secreto que explica por qué la rosa no crece, antes bien, cada vez más pálida, deja de cuando en cuando caer un pétalo, siempre exquisito, siempre perfumado, siempre delicado y fino, y siempre el mismo.

---

coba de la muerta para evitar el escándalo. Llama a la puerta de Isabel, que duerme. Entra, y toca el brazo desnudo. Despierta ella y como, naturalmente, está enamorada de él, interpreta la situación a la luz de sus propias ilusiones. Xavier olvida al instante su amante muerta y saca todo el partido posible de las circunstancias.

IX. AZORÍN Y GABRIEL MIRÓ

Vista en conjunto, por encima de las contingencias históricas y políticas que han ocultado su unidad intrínseca, la Península española se nos aparece como una entidad espiritual bien definida. Hecho es este que los críticos portugueses comienzan a percibir y los catalanes a olvidar, unos y otros obedeciendo a una ley histórica, pues si Portugal ha pasado ya del período de su propia afirmación como subentidad aparte dentro de la entidad hispana, Cataluña, por el contrario, inicia una época de lucha encaminada a poner su personalidad dentro de la Península a salvo de los prejuicios políticos. La psicología de guerra no es la más propicia al pensamiento, y así no extrañará que los críticos catalanes no se den cuenta muy clara del vigor de los lazos que les unen a la Península, o, mejor, de las raíces que hacen de ellos parte y esencia del espíritu de la Península como la tierra que habitan lo es de su cuerpo. Pero la unidad espiritual de España [1] no depende de las opiniones de los críticos, sino que se funda en realidades más hondas. Lo cual no quita para que estas opiniones tengan su utilidad, puesto que ponen de relieve un hecho no menos importante que el que tienden a oscurecer, y es que España no es una unidad simple, sino una unidad compleja, una trinidad compuesta de tres modalidades: la occidental, la central y la oriental, cuyas normas respectivas son Portugal, Castilla y Cataluña.

1 España es el verdadero nombre de la Península e incluye a Portugal no menos que a Cataluña. Nombre más exacto que Iberia, aunque no sea más que porque el adjetivo *ibérico* es vago y pertenece a la antropología más que a la literatura o la historia.

Tres lenguas (o grupos de lenguas) expresan estas tres modalidades de la raza española. Al Oeste, la modalidad atlántica halla su expresión en el portugués, de todas las lenguas latinas la más tierna y melodiosa. En el Centro, la modalidad continental inspira el majestuoso castellano, en el que la fuerza y la gracia se hallan tan armoniosamente combinadas como la tragedia y la comedia en el teatro digno de este nombre. Al Este, la modalidad mediterránea da forma al catalán y sus dialectos, lenguas blandas y pastosas como arcilla, vívidas como paletas de pintor, receptivas como las quietas aguas del limpio mar que baña las costas en que se hablan.

En la literatura y las artes, el carácter de cada una de estas tres modalidades del genio español puede definirse por el predominio de una tendencia estética determinada. Esta tendencia específica es lírica en el Oeste; épico-dramática, en el centro; plástica, en Levante. La actitud lírica es personal y su objeto es el propio artista. El artista lírico ve la vida como un fluir y escucha los rumores que se elevan en su alma al caer en ella el fluir de las cosas. La actitud dramática es pasiva y su objeto es el mundo de los hombres. El artista dramático concibe la vida como un continuo drama entre el carácter y el destino. La actitud plástica es activa. Extiende la mano hacia la materia, deseosa de imprimir en ella las formas que el artista siente oscuramente en su alma. La materia es, pues, el objeto del creador plástico, y su vía de acceso va de fuera a dentro, de la corteza de las cosas hacia su íntimo sentido. Así, pues, la modalidad oriental de la raza española presenta las cualidades y los defectos de la tendencia plástica.

El catalán revela firme asimiento de los aspectos materiales de las cosas y una decisión de estampar su personalidad sobre la arcilla de la vida que se deja sentir, por ejemplo, en ciertas cadencias del lenguaje: compárense los vocablos *génie* y *seny*; el primero es como una línea geométrica trazada sobre el papel blanco y por un matemático, y el se-

gundo, como la huella del pulgar de un escultor sobre una mota de arcilla.

El catalán siente siempre en sí formas implícitas que piden materia en que tomar cuerpo para pasar así de la mente al espacio. De aquí, cierto sentido del orden que ha inducido a muchos —y entre ellos a no pocos catalanes— a ver en Cataluña una especie de islote espiritual de Francia en España. Pero el orden francés procede de una mente lógica, mientras que el catalán surge de un sentido plástico. El orden francés puede expresarse sobre el papel, es sucesivo y de dos dimensiones. El orden catalán requiere materia sólida, de tres dimensiones, y es instantáneo como el sentido de "arriba y abajo", de "anverso y reverso", de cimera, cuerpo y pedestal, de simetría, y el más misterioso de todos, el que guía la ordenación de los objetos inútiles que se colocan sobre la chimenea.

Ello no obstante, este sentido del orden, aunque plástico más que lógico, hace de Cataluña el país puente entre Europa y el resto de España. Europa, es decir, el núcleo oeste-centro-europeo que encarna de modo consciente e inteligente los ideales de la raza blanca, prefiere el sendero apolíneo al dionisíaco en su peregrinación hacia el Templo de los Misterios, y aunque se cuida muy mucho de no rechazar los testimonios dionisíacos, los ve y estudia con ojos apolíneos. Ahora bien: los tipos atlántico y central del genio español, veneran más a Dionysos que a Apolo. No así Cataluña. Si no siempre en su vida, al menos en sus ideales, Cataluña es griega —griega en esa acepción "clásica" que surge de una comprensión más literaria que histórica del carácter helénico; griega, no como Esquilo, sino como Goethe. Eugenio d'Ors ha expresado este ideal en una página digna de citarse por entero:

> Es imposible hablar de Goethe tranquilamente. Lo estorba una cosa dura de confesar, pero imposible de desconocer.
>
> Estorba la *envidia*.
>
> La envidia peor, porque no se refiere a los atributos, sino a la sus-

tancia. Generalmente se les envidia a las grandes figuras alguna propiedad o cualidad. Uno aspira a tener de ellos el don eminente o el botín precioso, pero sin dejar de ser uno mismo... Pero la pasión respecto a Goethe se hace más grave porque tienta a la blasfemia de renunciar a la propia personalidad: quisiéramos hablar como Demóstenes, escribir como Boccaccio, pintar como Leonardo, saber lo que Leibniz; tener, como Napoleón, un vasto imperio, o, como Buelbeck, un jardín botánico... Quisiéramos ser Goethe.

Todas las almas olímpicas ven en este olímpico la imagen de ellas mismas elevada al máximo de poder, de gloria y de serenidad.[1]

En estas palabras se afirma el ideal centro-europeo de Cataluña con toda la sinceridad, y, obsérvese, con toda la precisión de tres dimensiones, de la mente plástica catalana. La elección de Goethe como modelo es típica. Ni a Castilla ni a Portugal ocurriría. Castilla y Portugal prefieren a Shakespeare, pese a su falta de modales olímpicos. Y es que mientras Portugal y Castilla buscan el carácter, Cataluña busca la cultura.

Cataluña quiere recorrer la ruta del Progreso. Deja a Castilla la eternidad y se contenta con el tiempo, y en particular, con el tiempo presente, tal y como se manifiesta en los varios objetos de la vida cotidiana. El español mediterráneo no tiene nada de ascético. Siente la alegría de vivir y vive. No busca las altas cumbres de la especulación, y halla bastantes motivos de goce intelectual en los valles más accesibles. Ve los espectáculos naturales precisamente como espectáculos, no como símbolos de más alta y honda significación, sino meramente como objetos cuya forma y color son para él suficientes atractivos. El catalán es sensual.

Español, no obstante, en cuanto su carácter es más sintético que analítico. Pero difiere de los dos otros tipos españoles en que se desarrolla hacia el talento y el intelecto más que hacia el genio y el espíritu. Así, pues, Cataluña es —mentalmente— tierra de llanuras a buen nivel, por bajo y por cima del cual caen y se yerguen las desigualdades del genio castellano. El talento catalán es laborioso y utilitario.

[1] E. D'Ors: *El Valle de Josafat*. Trad. Marquina.

Sabe de la lima y de ese instrumento literario que Flaubert llamaba *gueuloir*. Español porque improvisa, deja de serlo porque procura refinar los materiales que arroja la improvisación — escultor que se esfuerza en labrar estatuas griegas en lava.

Al extenderse hacia el Mediodía, el genio catalán, sin perder la tendencia plástica que le es específica, se modifica considerablemente. Valencia es país de llama y color —pintada en tonos subidos—: el oro y verde de sus naranjales, plantados sobre una tierra ocre; el azul claro de sus cielos, el deslumbrante blancor de sus casas bajas, sobre las que se yergue aquí y allá una cúpula oriental cubierta de azulejos vidriosos. Aquí, la belleza abunda tanto en la superficie de las cosas, que los hombres se olvidan de cómo buscarla en lo hondo. Cualquiera es un artista. Cualquier cosa una obra de arte. Así, Valencia dispersa su genio y gana en extensión lo que pierde en intensidad. Tierra de pintores de talento decorativo y con excelente sentido de los valores de la luz y de las "calidades" de la superficie de las cosas. Cuando además se da el vigor, resultan obras de gran valor descriptivo — Blasco Ibáñez.

Hay al Sur de Valencia una región, históricamente en el reino, espiritualmente distinta: es la provincia de Alicante. Al Norte de ella se extienden las llanuras de Valencia; al Este, el Mar Latino; al Noroeste, la Mancha. Así como Galicia es la transición entre el Portugal lírico y la Castilla dramática, así Alicante es la transición entre la Castilla dramática y el Levante plástico. Aquí, el espíritu de Castilla toca al espíritu levantino; Castilla se asoma al Mediterráneo. El sentimiento dramático del hombre emerge de las honduras de la concentración y toca al sentido plástico. Esta zona, delicadamente situada del espíritu español, se halla representada en las letras españolas por Azorín y Gabriel Miró.

Azorín y Gabriel Miró, como buenos mediterráneos, son, ante todo, artistas plásticos. Ambos ven la vida con ojos

de pintores, y no de pintores como los Grecos de antaño y los Zuloagas de hoy, que permiten que su espíritu les lleve el pincel alejándolos de los aspectos primarios de la realidad, sino de observadores fieles y exactos de la superficie de las cosas. Tanto uno como otro revelan ese vigoroso sentido de lo material que es rasgo típico de los plásticos españoles como de todos los plásticos. De cada cosa y ser, ambos observan y expresan, con primorosa verdad, el color, la contextura, el sonido, la inclinación, la reverberación, la sensación sobre piel, ojos y oídos. Una mirada de paso a un jardín y Azorín nota "el verde claro de los naranjos y el verde oscuro de los granados" [1]; y Miró, relatando una conversación, recoge y rinde con maravillosa exactitud este minucioso detalle: "Encendió Don Magín un cigarrillo, y con el paladar empañado y la voz gruesa de vellones de humo proseguía...". [2] Este carácter pictórico del arte de nuestros dos escritores se manifiesta en la tendencia al uso del tiempo presente, que tanto en Azorín como en Miró puede observarse, ya que el presente es un tiempo esencialmente pictórico y, por decirlo así, *presenta* los hechos ante los ojos del lector como si estuviesen ocurriendo al momento. Así, pues, su obra narrativa suele componerse de una serie de cuadros, no en movimiento, como en el cine o en el teatro, sino en desfile discontinuo, como en el museo. Estos cuadros vienen a ser a modo de brillantes bocetos fieles, pero no fotográficos, porque su fidelidad se debe a una hábil selección de los detalles esenciales y significativos, y su brillantez a la iluminación de estos detalles por medio de un estilo siempre claro. Ambos parecen pintar con un rayo de sol por pincel.

Y luego, ni uno ni otro se quedan en meros pintores. Abordan la vida por la superficie, pero sienten el mundo del espíritu que late por bajo, especie de inquietud que no les permite descansar en lo meramente visto y da valor hu-

1 *Los pueblos.*
2 *Nuestro padre San Daniel.*

mano e, incidentalmente, distinción a su labor pictórica. En Azorín, como en Miró, el movimiento plástico de fuera a dentro, halla en su camino un movimiento espiritual de dentro a fuera que revela el elemento castellano de su carácter. Y aquí, precisamente, es donde surge la inspiración, de la emoción que producen al mezclarse estas dos corrientes contrarias. Por lo cual estos dos artistas —que artistas son por levantinos— representan la faz de las cosas, que aman con el amor sensual de los españoles plásticos, dándole una *calidad* trémula que la hace vivir y palpitar con una lozanía de fruta fresca.

Azorín es de los dos el mejor artista. Su arte permanece más a la superficie de las cosas. Es un verdadero miniaturista. En sus comienzos consiguió darse cierta notoriedad por medio de dos pequeñas afectaciones: llevaba monóculo y prodigaba en su prosa el pronombre personal. Su estilo se componía de series de frases cortas que empezaban todas con *Yo*. El efecto es como si este *Yo* fuese el monóculo en el ojo observador de Azorín. La *Y*, el mango; la *o*, el círculo de la lente; y el resto de la frase, la pequeña imagen observada, nítida y dibujada en todos sus detalles, como las imágenes que se reflejan en la pupila. La frescura y luminosidad de estas imágenes, la novedad de la técnica, fueron las primeras cualidades que se apreciaron en el recién venido. Y luego se fue observando que Azorín enfocaba deliberadamente con su monóculo objetos humildes y cotidianos. Su *Yo* no miraba a castillos románticos, a líricos jardines, a héroes del pasado ni a grandes trabajos, navíos, mares, extensiones de tierras y multitudes humanas, ni a los hechos de las personas de hoy; sino a sillas, mesas, pucheros, sartenes y un trozo de jardín, ni solitario ni triste, sino como todos los jardines suelen ser todos los días, y a los hombres y mujeres que matan el tiempo en las pequeñas villas españolas en que nada pasa salvo la caricia del sol sobre los muros ociosos de los jardines y el suave paso de la luna

sobre los tejados dormidos. Y este agudo observador vino y *vio*. Vio lo que nadie había visto antes que él. Que todas estas cosas familiares, y todas estas gentes familiares, estaban revestidas de hermosura. Sólo les faltaba un ojo armado de un transparente y claro *Yo*, monóculo que las mirara. Bien podemos aplicarle lo que él mismo dice de Luis Vives: "Juan Luis Vives ha sentido acaso mejor que nadie la eterna poesía de lo pequeño y cotidiano." [1]

La siente, claro es, porque la lleva en sí. Pero también porque sabe buscarla en el mundo exterior. Azorín es un artista consciente. Él mismo nos ha revelado su costumbre de anotar escenas y cuadros: "¡Cuántos cuadernitos he llenado de notas antaño!... *La voluntad, Antonio Azorín, Los pueblos,* están escritos según la anotación minuciosa y exacta —creo que exacta— de mis cuadernitos." [2]

He aquí la materia prima de su labor pacientemente acumulada sobre el terreno por su mano industriosa. Pero si bien se cuida de apuntar la expresión fugitiva observada sobre la faz de la naturaleza en el momento mismo de la observación, nuestro artista no se limita a utilizar sus notas tal y como las escribe — fijémonos en que dice que sus libros están escritos "según" y no "con" sus notas. Porque, aunque no faltan a su estilo gracia y soltura, le falta espontaneidad, y hay momentos en que se ven sobre su lisa superficie los lugares en que la lima, con haber trabajado, no trabajó lo bastante.

El defecto usual de todo artista cuidadoso y consciente es que suele dejar tras de sí cierta impresión de frialdad. No así en Azorín. Porque aunque permanece cerca de la superficie de las cosas y en actitud ante todo plástica, no por eso deja de penetrar en la hondura espiritual, y nunca pierde el sentido de lo humano. En su primera época solía manifestar este elemento dramático y humano de su arte

1 *Lecturas españolas.*

2 Nota preliminar al volumen de *Páginas escogidas,* publicado por la Editorial Saturnino Calleja.

por medio de un artificio de estilo, parecido a su uso y abuso del pronombre personal, que consistía en poblar sus páginas con nombres propios; en lugar de decir: "de repente varias personas entraron en el salón", decía: "de repente entraron don Fernando y María e Isabel y doña Clarita y doña Remedios y doña Juana y don José". Azorín ha dejado atrás esta muletilla junto con otras afectaciones de su estilo; pero la tendencia que un día la inspirara es inherente a su personalidad y se manifiesta en el vigor dramático de alguno de sus pequeños cuadros — tal su delicioso boceto "Los toros", digno de estar dedicado a Zuloaga.

Este tipo de cuadro corto y escénico que alía el elemento plástico y el elemento dramático de su personalidad es el género literario más propio de Azorín. Libros como *Castilla, Los pueblos,* son exquisitos álbumes de escenas españolas que llevan al lector lejos de los caminos trillados, lejos también de los espectáculos excepcionales y pintorescos, para hacerle ver, oír, gustar y gozar la verdadera España corriente tal y como vive todos los días y en todas partes, pero a través de la sensibilidad de un artista consumado dotado del raro don de la atmósfera y del detalle. Arte siempre muy cerca de la superficie, mas no superficial; pues Azorín, que posee un excelente sentido de la proporción, no escribe nunca largamente. Al fin y al cabo, lo superficial y lo profundo no son valores absolutos, sino relaciones entre la hondura y las demás dimensiones de la obra de arte. Con la hondura de *As you like it,* el *King Lear* sería superficial; pero *As you like it* no lo es. Percatado de esta verdad, Azorín, que siente su arte limitado en hondura, limita a su vez deliberadamente la anchura y la longitud de sus bocetos. En esta su virtud, le ayuda cierta cortedad de aliento que le impide intentar obras de mayores vuelos. Ello explica, al menos en parte, que tanto sus novelas como su crítica se resuelvan en pequeños cuadros literarios, que son en el fondo el único género que Azorín ha producido.

Mas quedan otras razones. Como novelista, Azorín no tiene bastante poder creador para alejarse de la observación directa. La superficie de la vida, que ve con amor tan plástico, se anima ante sus ojos con emoción vital y humana que la hace vibrar. Buen pintor, no es, sin embargo, gran creador, porque necesita los ojos de su cuerpo y objetos materiales que observar. Y luego, tras su sensibilidad, no parece haber bastante fondo de filosofía.

"Yo tomaré entre mis recuerdos", dice en sus *Confesiones de un pequeño filósofo,* "algunas notas vivaces e inconexas, como lo es la realidad". Quizá parezca poco generoso basar sobre una frase de pasada, como ésta, todo un carácter literario. Pero es que esta frase se halla tan en armonía con la actitud general de Azorín ante la vida y las letras, que es difícil no considerarla como expresión deliberada de su pensamiento. Indican, en efecto, estas palabras, el nivel desde el que Azorín mira a la vida. Bastante penetrante para darse cuenta de que la vida es vivaz e inconexa, no parece serlo para sentir que más en lo hondo la vida es sin embargo *una.* Esta insuficiencia de su sentido sintético se manifiesta en su insuficiencia como creador.

En otra frase también típica, Azorín se coloca como crítico a un nivel exactamente igual:

> Hay una muy lejana relación —tal creemos— entre las condiciones personales del autor y su manera de escribir. Hombres pasionales, impetuosos, escriben de un modo discreto y ecuánime. Hombres serenos, placenteros, en la vida privada, son de un desquiciamiento ardoroso con la pluma en la mano.[1]

He aquí, pues, una inteligencia lo bastante aguda para observar las anomalías apuntadas en la segunda parte de esta cita, mas no para evitar el manifiesto error que encierra la conclusión inserta al principio de la frase. Este trozo ilustra la insuficiencia psicológica que se observa en la labor crítica de Azorín. Tanto en su aspecto creador como en su aspecto crítico, Azorín adolece de una inferioridad debida

[1] *Páginas escogidas.* Edición Calleja. Prefacio.

a notoria desproporción entre su filosofía y sus admirables dotes de artista.

Y, sin embargo, ni su crítica ni sus novelas son de desdeñar. Lejos de ello, merecen figurar entre las producciones literarias más preciadas de la España de hoy. Sólo que han de considerarse como meras variedades de la obra central de Azorín, que es la interpretación plástica de la vida española. Sus novelas son series de cuadros "vivos e inconexos", ligados a lo sumo por una vaga intriga. En cuanto a su crítica, Azorín ha enfocado su monóculo sobre clásicos y modernos con éxito desigual. Es curioso observar que este artista plástico, que ha menester la contemplación directa de su objeto, es más feliz interpretando a los clásicos que a los contemporáneos. La paradoja se resuelve con relativa facilidad. Es que los modernos no ofrecen una imagen lo bastante fija. Son modelos demasiado inquietos. ¡Mientras que los clásicos...! Con ellos por modelo, ha pintado Azorín pequeños bocetos dramáticos que hacen revivir las venerables figuras tal y como hablaban y se vestían y comían y andaban y llevaban el sombrero en los tiempos en que eran personas y no meros nombres. Esta reanimación de seres humanos que profesores sin corazón —buitres del espíritu— habían muerto a fin de nutrirse de sus restos, esta recreación de la vida, que es la verdadera definición del Arte, bastaría para hacer que el nombre de Azorín perdurase en las letras españolas como el artista que vio poco, pero tan primorosamente, que allí donde cayeron sus ojos, allí hubo vida.

Gabriel Miró está más cerca del espíritu castellano que Azorín. La luz del Mediterráneo ilumina su visión. "En mi ciudad —nos dice él mismo— desde que nacemos, se nos llenan los ojos de azul de las aguas." [1] Esta luminosidad es todavía la cualidad predominante de su arte. Todavía se acerca a la naturaleza por la superficie, y su mayor tendencia sigue siendo plástica, como para asir y modelar lo que

1 *El ángel. El molino. El caracol del faro,* p. 131.

perciben sus sentidos, y ante todo sus ojos. Suya es la facultad de observación minuciosa que acompaña a la actitud plástica, esa facultad que parece consistir meramente en saber decir lo que está a la vista de todos, y que, sin embargo, es mucho más honda, como enraizada que está en los arcanos de la sensibilidad. También tiene del levantino la actitud deliberada. Mira *a fin* de ver. No se da en él esa manera "sin querer" del castellano que parece ver sin haber mirado de intento. Gabriel Miró es observador activo y artista consciente.

Como artista, es a la vez inferior a Azorín y más espontáneo. El material no sale de sus manos tan finamente trabajado por la experta mente plástica. Una frase inhábil, una palabra fuera de su sitio, un giro idiomático al que falta acuerdo o propiedad... A buen seguro, faltas menores, faltas que ni siquiera observaríamos en otros escritores pero que aquí saltan a la vista, como arañazos en oro bruñido. Además, el material que labra Miró es más pesado, más denso que el de Azorín. Mientras Azorín busca su emoción estética en la atmósfera que rodea los objetos de su observación, Miró va a sentirla a las fuentes mismas de la vida que yacen ocultas dentro de las cosas. Espíritu más serio, da a las cosas más solidez. Espíritu más grave, les da más peso. De aquí la impresión de que el material que moldea es más rebelde a la mano que la luz y el aire con que Azorín pinta sus bocetos.

Y es que Miró está más influido que Azorín por el espíritu de Castilla. Su material está más cargado, más íntimamente amasado con sustancia humana. Con preferencia detienen al lector en su prosa imágenes en las que aparecen formas puramente plásticas, llenas de un contenido casi inmaterial: "...el silencio manaba densamente de sus bocas como el agua muda de una peña sombría".[1] No hay apenas página de Miró que no ofrezca ejemplos análogos.

Revélase aquí su tendencia a permanecer en esa zona

[1] *Nuestro Padre San Daniel*, p. 174.

mental en la que el mundo y el hombre se nos aparecen, no precisamente como una misma cosa, pero sí como dos aspectos de una misma cosa, de modo que la imaginación expresa el uno en términos del otro. Es una región en la que mana poesía grande. Miró se ha adentrado, pues, más allá que su paisano por la vía plástica de acceso a las cosas, porque, si inferior como artista, le es superior en sentido de la naturaleza y de lo humano. Y no es que falte este sentido a Azorín. No sería artista si le faltase. Pero mientras en él parece ser adjetivo a su tendencia plástica y tan sólo avalorar y hacer más delicado su talento pictórico, en Miró es tan vital y esencial como su misma tendencia plástica, que a su vez agudiza y prolonga.

Esta virtud poética es en Miró tan natural y pura que, sin esfuerzo, casi sin querer, da poesía de admirable limpidez en tres o cuatro palabras sencillas que ni siquiera cambian el tono de su prosa. Así, a propósito de un agua quieta:

> Y los follajes, los troncos, la peña, la nube, el azul, el ave, todo se ve dentro, y, muchas veces, se sabe que es hermoso *porque el agua lo dice*.[1]

Porque el agua lo dice. Esto es algo más que mera sencillez: es limpidez. Y es algo más que arte. Es un límpido manantial de poesía que mana de una mente clara y luminosa. La frase que sigue va a parar a una conclusión de belleza no menor:

> Entonces, todo adquiere el misterio y la vida de la emoción suya. Es ya la belleza contemplada; es el concepto y la fórmula de una belleza que se produce en esa soledad como en el alma del hombre, y el agua es como una frente que ha pensado este paisaje.[2]

Aquí tocamos a la superioridad de Miró sobre Azorín. Su mente es más honda y más capaz de una emoción sintética del mundo. De aquí mayor poder creador. En mi opi-

1 *El ángel. El molino. El caracol del faro*, p. 110.
2 *Op. cit., ibidem.*

nión, la serie de las *Figuras de la Pasión* es un error de Miró, al que le ha llevado la misma riqueza de su imaginación plástica. Sin duda alguna, representa un meritorio esfuerzo de re-creación de varios episodios directa o indirectamente relacionados con la vida de Jesucristo. A veces, como en el episodio de Herodes Antipas, se salva el relato por un ingenioso y nuevo giro, sin el cual no pasaría de ser un mero "pastiche" histórico. Pero en esta serie, el estilo, en su esfuerzo por dar el esplendor de la vida oriental, toma a veces ese paso forzado que hace tan difícil la lectura de Salammbô. Los admiradores de Flaubert hallarán pasto a su gusto en las *Figuras de la Pasión*, pero los artistas españoles nacieron para hacer poesía con lo que tienen ante los ojos, y no desmiente la regla Gabriel Miró. De sus novelas y libros, los mejores son los más recientes — buena señal. Abundan las páginas excelentes en su *Humo dormido*, reminiscencias de mocedad escritas en una manera que no deja de recordar la de Marcel Proust.

Nuestro Padre San Daniel es obra que revela la seriedad de la preocupación humana de Miró. Hay en este libro una subcorriente de ternura que le da un tono ligeramente melancólico. Miró no es nunca rencoroso como Baroja, ni *dilettante* como Valle-Inclán, ni deprimente como... pero no hay españoles deprimentes. Es, sí, un poco triste, como si deplorase que siendo la naturaleza tan hermosa, sean los hombres tan indignos de ella, y, al ir a dar en esta conclusión, se arrepintiera. Esta actitud inspira uno de los cuentos más curiosos de su mejor libro, *El ángel. El molino. El caracol del faro.* Un ángel se establece en la tierra, un querubín viene a buscarle. Las alas se le han caído, le ha crecido la barba y se ha acostumbrado a las cosas de los hombres. El ángel, ya aclimatado en la tierra, da al querubín una impresión muy pesimista de la naturaleza humana. El querubín dice: "Sea. He venido a buscarte. Ven al cielo." Pero el ángel contesta: *No*, y la página primorosa en la que explica por qué prefiere seguir en la tierra, puede resumirse

en estas líneas, que son, quizá, la esencia de la filosofía de Miró:

¡Qué dulce es sentirnos cerca del cielo desde la tierra!

El libro está lleno de joyas como ésta, joyas trabajadas por un artista que penetra en la Naturaleza hasta percibir sus más minuciosos detalles, pero también creadas por un hombre que siente con intensidad las cosas del hombre — de modo que no sabemos dónde empieza el hombre y dónde la naturaleza, tan delicada es la mano que los une. El peligro de un arte así es que a veces degenera en mera fantasía. No está exento de este defecto Gabriel Miró. En general, sin embargo, el arte de Miró nace de una imaginación luminosa, penetrante y sensible, sostenida por un sentimiento poético de tal sencillez y verdad, que sabe elevar la expresión de lugares comunes a cumbres de límpida belleza; tal esta línea serena: "El alma del agua sólo reside en la tranquila plenitud de su origen."

X. GABRIELA MISTRAL

Hace tanto tiempo que conocí a Gabriela Mistral que ya ni me acuerdo dónde nos encontramos por primera vez. La he visto en París, en Ginebra, en Oxford, en México, en Londres. Dios sabe dónde además, pero nunca en España, nunca en Chile. Porque ambos hemos tenido un hado ambulante y universal. Y esto es lo primero que llama la atención en aquel espíritu singular que hoy conmemoramos. ¿Desraizada? Que se lo cuenten a otro. A mí no. Con más, mucho más de media vida fuera de España, siento en mis raíces españolas un vigor que envidiarían las de... muchas plantas del estanque del Retiro. Universal de espíritu, tracontinentes de cuerpo, Gabriela Mistral vivió y murió con el corazón en Chile.

Y aquí había ya uno de los elementos de su incurable nostalgia. Porque Gabriela padeció ante todo una nostalgia, una como tensión de su ser afectivo hacia su ser soñado y quizá real. Fue en el fondo una perpetua desterrada, una desterrada de sí misma.

Mirad su rostro. La frente, en lo alto, *despejada*, como con acierto admirable dice nuestro castellano; pero en lo bajo sobrecargada en comba que hinchan los pesares de la idea; las cejas elevándose en interrogantes desde la nariz hacia las sienes; los ojos ni en la cercanía ni en la lejanía, sino en esa media distancia donde, suspensa en el aire, los acecha, atrae, clava, la preocupación; la nariz larga, muy india; y la boca toda en desengaños, diciendo con la forma de sus dos labios: ¡qué lástima!

Conjunto de una fuerza tal que equivale a belleza: que es efectivamente belleza; pero de ser humano, no de mujer. ¿Podemos, sin faltar a lo que debemos a su memoria, para todos sagrada, podemos apuntar ya aquí un segundo elemento de frustración? Es posible a una mujer, aun tocada en la frente por la Musa, aun dotada de un rostro inolvidable por su vigor y carácter, consolarse de carecer de esa belleza estrictamente femenina que la naturaleza concede por igual a listas y a sabias, a tontas y a locas?

Que contesten ellas. Dios sabe lo que contestarán si contestan; porque Eva es sutil y sabia y a veces sabe hasta callarse, por inverosímil que parezca. Pero Natura que creó sin duda hermosa como mujer a aquella a quien Baudelaire decía:

Sois charmante et tais-toi

dio a Gabriela una belleza abstracta que ha debido de contribuir a la honda nostalgia de toda su vida.

Hay como un eco de esta nostalgia en aquellos versos doloridos:

> Tengo vergüenza de mi boca triste
> de mi voz rota y mis rodillas rudas...

Y así se haría más profunda y más tensa otra de las raíces de su nostalgia: la maternidad frustrada. Esta mujer, que nació como pocas para madre, no lo fue. No lo fue al menos con la sangre y el cuerpo, que es, en la maternidad, lo que importa. Y a su vez, esta nostalgia de maternidad ahonda y hace más intensa aquella otra del destierro perpetuo de que antes hablé, porque a esta madre frustrada le hacía falta un hogar.

Me atrevo, con el mayor respeto, a pensar que de estas tres frustraciones primarias sale lo mejor y lo más fuerte de la poesía de Gabriela Mistral. La mujer, la madre, la chilena, frustradas las tres, se sacrifican las tres, se sacrifican las tres en el ara de la poesía. Y así brota su poesía

henchida de amor a los niños y a esos otros niños (que para ella lo fueron) los indios.

De su nostalgia de Chile da fe, por ejemplo su poema *La Tierra*:

Danzamos en tierra chilena,
más suave que rosas y miel,
la tierra que amasa a los hombres
de labios y pecho sin hiel...

La tierra más verde de huertos,
la tierra más rubia de mies,
la tierra más roja de viñas,
¡qué dulce que roza los pies!

Su polvo hizo nuestras mejillas,
su río hizo nuestro reír,
y besa los pies de la ronda
que la hace cual madre gemir.

Es bella, y por bella queremos
su césped de rondas albear;
es libre, y por libre queremos
su rostro de cantos bañar...

Mañana abriremos sus rocas,
la haremos viñedo y pomar;
mañana alzaremos sus pueblos:
¡hoy sólo sabemos danzar!

El ritmo de este poema, todo su movimiento, sale como lanzado de otro poema de Gabriela Mistral:

¿En dónde tejemos la ronda?
¿La haremos a orillas del mar?
El mar danzará con mil olas,
haciendo una trenza de azahar.

¿La haremos al pie de los montes?
El monte nos va a contestar.
¡Será cual si todas quisiesen,
las piedras del mundo, cantar!

¿La haremos mejor en el bosque?
Él va voz y voz a mezclar,

y cantos de niños y de aves
se irán en el viento a besar.

¡Haremos la ronda infinita:
la iremos al bosque a trenzar,
la haremos al pie de los montes
y en todas las playas del mar!

Y este poema a su vez, ya se ve de dónde viene, de Paul Fort:

Si toutes les filles du monde voulaient se donner la main
Tout autour de la mer on pourrait faire une ronde.

¿No se ve aquí surgir lo nacional de lo mundial, la chilena de la desterrada? ¿No es emocionante ver brotar el canto a Chile precisamente de la ronda al derredor de la tierra que fue la vida y el destino de la perpetua desterrada?

Y esta perpetua desterrada es la que Gabriela cantó en su poema *La extranjera*:

Habla con dejo de sus mares bárbaros,
con no sé qué algas y no sé qué arenas;
reza oración a dios sin bulto y peso,
envejecida como si muriera.
En huerto nuestro que nos hizo extraño,
ha puesto cactus y zarpadas hierbas.
Alienta del resuello del desierto
y ha amado con pasión del que blanquea,
que nunca cuenta y que si nos contase
sería como el mapa de otra estrella.
Vivirá entre vosotros ochenta años,
pero siempre será como si llega,
hablando lengua que jadea y gime
y que le entienden sólo bestezuelas.
Y va a morirse en medio de nosotros,
en una noche en la que más padezca,
con sólo su destino por almohada
de una muerte callada y *extranjera*.

Ya dije que esta nostalgia de su tierra era además nostalgia de su hogar, que a su vez lo era de su maternidad frustrada. Citar los poemas suyos que inspira este sentimiento

íntimo de su feminidad incompleta sería quizá citar la mitad de su obra — sin contar con que la veta corre oculta por toda su poesía. Leamos como ejemplo y símbolo la *Canción de la sangre*:

Duerme, mi sangre única
que así te doblaste,
vida mía, que se mece
en rama de sangre.

Musgo de unos sueños míos
que te me cuajaste,
duerme así, con tus sabores
de leche y de sangre.

Hijo mío, todavía
sin piñas ni agaves
volteando en este pecho
granadas de sangre.

Sí, sangre tuya, latiendo
de las que tomaste,
durmiendo así, tan completo
de leche y de sangre.

Cristal dando unos trasluces
y luces, de sangre:
fanal que alumbra y me alumbra
con mi propia sangre.

Mi semillón soterrado
que te levantaste;
estandarte en que se para
y cae mi sangre.

Camina, se aleja y vuelve
a recuperarme.
Juega en la duna, echa
sombra y es mi sangre.

¡En la noche, si me pierde,
lo trae mi sangre!
¡Y en la noche, si lo pierdo,
lo hallo por su sangre!

Y en cuanto a los indios, "sus" indios como ella decía,

fueron siempre su cuidado y su desvelo. Sentía para ellos un afecto en el que había patria y había maternidad; afecto que le inspiró uno de sus poemas más fuertes, tensos, desnudos. Sol de los Incas, sol de los Mayas.

Raíz del cielo, curador
de los indios alanceados,

dice en este poema, con un recuerdo histórico que explica su prevención para con todo aquello que en España le recordaba al Conquistador.

Quetzalcóatl, padre de oficios
de la casta de ojo almendrado,

dice con admirable condensación en el mismo poema; y en un arranque de increíble energía, partiendo de su extranjerismo cosmopolita, se arroja viva al crisol original:

Pisé los cuarzos extranjeros,
comí sus frutos mercenarios;
en mesa dura y vaso sordo
bebí hidromieles que eran lánguidos;
recé oraciones mortecinas
y me canté los himnos bárbaros,
y dormí donde son dragones
rotos y muertos los Zodíacos.

Te devuelvo por mis mayores
formas y bulto en que me alzaron.
Riégame con tu rojo riego
y ponme a hervir dentro de tu caldo.
Emblanquéceme u oscuréceme
en tus lejías y tus cáusticos.
¡Quémame tú los torpes miedos,
sécame lodos, avienta engaños;
tuéstame hablas, árdeme ojos,
séllame boca, resuello y canto,
límpiame oídos, lávame vistas,
purifica manos y tactos!

Hazme las sangres y las leches
y los tuétanos, y los llantos.
Mis sudores y mis heridas

sécame en lomos y en costados,
y otra vez íntegra incorpórame
a los coros que te danzaron,
los coros mágicos, mecidos
sobre Palenque y Tiahuanaco.

Gentes quechuas y gentes mayas
te juramos lo que jurábamos.
De ti rodamos hacia el Tiempo
y subiremos a tu regazo;
de ti caímos en grumos de oro,
en vellón de oro desgajado,
y a ti entraremos rectamente
según dijeron Incas Magos.

¿Cómo situar esta poetisa en la poesía? Hoy sobre todo, cuando la poesía hispánica no le cede a ninguna en la riqueza, variedad y hondura de sus poetas? Quizá convenga, para contestar a esta pregunta, dar un rodeo por la poesía en general.

¿Quién no recuerda aquellos versos de Bécquer?:

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¿Qué es poesía! ¡Y tú me lo preguntas!
Poesía eres tú.

Así, a primera vista, no parece más que una galantería de lujo. La de los ojos azules puede haberse quedado satisfecha. Pasa a la inmortalidad, y tan sólo le cuesta una mirada dulce y una pregunta ingenua. Pero si se para uno a considerarla un poco más, esta galantería de lujo no deja de tener su intríngulis.

Como definición de la poesía es desde luego algo atrevida, así, tomada al pie de la letra. Mucho se le puede perdonar a un poeta enamorado, pero en fin... Si en vez de poeta hubiera sido banquero, y la niña le pregunta: ¿Qué es un Banco? habría contestado: ¿El Banco eres tú? Bien es verdad que un banquero no pierde los estribos tan fácilmente como un poeta aun bajo una mirada azul. Así, pues, Bécquer

fue un poco lejos, y es de esperar que recibiría digna recompensa. Pero si tomamos su respuesta como símbolo, ya no está tan mal. Aquella niña de ojos azules, entonces lozana, poco antes inexistente, hoy muerta; aquella niña además hermosa; y aquella niña que no sabe —que cree no saber— lo que es poesía: he aquí ya no pocos elementos de lo poético.

El cuarto verso del madrigal de Bécquer es quizá el más significativo. Porque la niña preguntó qué era poesía, es decir qué *cosa* era poesía; y Bécquer contestó "tú". Ahora bien, "tú" no es una *cosa*, sino una persona, y concreta y viva, y cerca del poeta, ante él. De este modo acusa ya Bécquer el rasgo quizá esencial de la poesía: es un instante vivo de tiempo-espacio. A la pregunta ¿qué es poesía?, pregunta que requería una respuesta abstracta, el poeta contesta con lo más inmediato y concreto y vivo que hay: tú.

Así que el diálogo podría también interpretarse de este otro modo: Pregunta: ¿Qué es poesía? Respuesta: No hay poesía. No hay más que poemas. No hay más que momentos de vida intensa vividos por seres sensibles —sensibles a qué, ya lo veremos— y que cuajan en cristales verbales de nitidez singular. Esto es lo que se da. Y la palabra *poesía* es la etiqueta abstracta que les ponemos a todos ellos, o mejor aun a su conjunto.

Claro que el decir "no hay poesía, no hay más que poemas" arrastra otro paralelo: "No hay poesía, no hay más que poetas"; puesto que, lo acabamos de ver y hacer constar, los poemas son momentos de vida intensa vividos por seres sensibles. ¿A qué?

Aquí empieza Cristo a padecer. Cada cual habla de la feria según le va en ella, y cada crítico y cada poeta define según su ser aquello para lo cual es sensible el poeta. San Juan de la Cruz, Shakespeare, Milton, Valéry, Alberti, el pueblo español, son todos poetas, pero los dominios que abarca su poesía difieren tanto como ellos mismos. Es como si cada poeta fuera un espejo, pero un espejo selector, que sólo reflejara ciertas formas y ciertos colores; o si el poeta

fuera como una caja de resonancia que seleccionara entre los temas naturales aquellos que armonizasen con su música interior. Así lo expresó Víctor Hugo:

Mon âme aux mille voix que le Dieu que j'adore
mit au centre de tout comme un écho sonore.

Una es la vida, pero tan rica en sustancia y niveles que cada cual puede hallar en ella lo que en sí trae. La poesía brotará pues cuando se venga a producir un como acorde musical entre el poeta y el mundo en que baña su ser sensible. Así se resuelve la extrema variedad de poesías, de poemas y de poetas.

Pero ¿lo común a todos? Pues lo esencial. Aquí no vamos a andar con promedios y estadísticas. Lo común es la esencia. Y aquí sí que, de haber divergencias, hay que condenar las erróneas. Hay quien sostiene que lo esencial es causar placer. Wordsworth cae a veces (no siempre, porque no es consistente) en este error. Se puede causar placer con temas verbales, hasta versificados, sin que haya poesía. Ejemplo: no pocas *doloras* de Campoamor.

Sin el amor que encanta
la soledad del ermitaño espanta
pero es más espantosa todavía
la soledad de dos en compañía.

He aquí un teorema de psicología tan admirablemente formulado que nos causa placer, un placer literario, de buena ley, por su misma perfección. Pero ¿poesía? No.

A este género literario, rico en obras felices y logradas, pertenecen un sinnúmero de mal llamadas poesías. Son epigramas, son madrigales, son sátiras, no son poesía. No dan esa honda sonoridad del acorde espiritual entre un alma particular y la vida universal sin el cual no hay poesía.

Otros han querido alegar que lo esencial es cierta dignidad del asunto y que la poesía no puede descender a cosas triviales. Posición que también, por cierto, toma Wordsworth.

Defendiéndose contra los que le acusaban de demasiada sencillez, cita una cuarteta del doctor Johnson:

I put my hat upon my head
and walked into the Strand,
and there I met another man
whose hat was in his hand.[1]

"¿Dónde está la diferencia?", pregunta Wordsworth. Y contesta él mismo: "No en el metro, ni en el lenguaje, ni en el orden de las palabras: sino en que el *asunto* expresado en la estrofa del doctor Johnson es despreciable."

Pero o Wordsworth se expresa mal o yerra. Porque un asunto en sí no es ni poético ni antipoético. Ante el poeta vive toda la vida, cualquiera de cuyos momentos puede servirle a él de motivo para un poema. Daré una prueba doble. He aquí una copla española que es poesía y de la buena, sobre un asunto que apenas si difiere del de la cuarteta chabacana tan justamente despreciada por Wordsworth:

Por la calle abajito
va quien yo quiero.
No le veo la cara
por el sombrero.

He aquí ahora una cuarteta deleznable y chabacana, y sin embargo dedicada a uno de los temas más sublimes que cabe imaginar:

Vino Jesús al mundo
en un pesebre.
Donde menos se piensa
salta la liebre.

Preguntémonos ahora, como Wordsworth, de dónde viene la diferencia, es decir por qué el asunto trivial del sombrero da poesía y el sublime del nacimiento de Jesús da ridículo. *Todo está en el estado de ánimo del poeta.* La poesía nace, pues, cuando un momento de la vida repercute en un mo-

1 Me puse el sombrero en la cabeza / y me fui de paseo al Strand / y allí me encontré con otro / que llevaba el sombrero en la mano.

mento del poeta y da un acorde de música espiritual. Y claro está que para que tal ocurra, el poeta deberá hallarse, o entrar, en un estado de ánimo o humor propicio para el poema. El doctor Johnson no lo estaba. El desdichado autor de la Biblia en verso no lo estaba. El poeta anónimo de la copla española, sí.

Habrá pues sobre toda poesía un primer juicio de calidad, que nos hará decir que tal obra es más poética que tal otra. Quizá se resuelva este criterio de calidad en dos criterios componentes: uno de nivel, de intensidad el otro. Complejo el ser humano, el poeta podrá vivir más espontáneamente a tal o cual nivel de su ser. San Juan de la Cruz vive más alto que Góngora; Góngora más alto que el Arcipreste de Hita. Pero no sería fácil extender estos juicios sencillos a otros poetas porque casi todos crean a diferentes niveles y aun en niveles distintos a la vez. Espiritual, intelectual, emotivo, pasional, infantil, animal, de todo hay en la poesía de casi todos los poetas. Aun así, esta escala permite cierto juicio de calidad.

Pero sin olvidar que el criterio de nivel que lo inspira se combina y complica con un criterio de intensidad. ¡Cuánta poesía mística se ha escrito, pero cuando se lee a San Juan de la Cruz, qué pálida es casi toda! La diferencia estriba en la intensidad de la unión entre el momento de la vida y el del poeta. No estamos ahora comparando más que mística con mística. El nivel es el mismo. Pero falta en los más de los casos la intensidad de la unión. (Y es cosa muy notable y muy de meditar que haya habido místicos de gran empuje espiritual que, sin embargo, no lograran expresar poéticamente una unión que, en lo religioso, era sin duda intensa.)

Otro tanto ocurre a cualquier otro nivel. ¿Os acordáis de *El pirata* de Espronceda?

> Con diez cañones por banda,
> viento en popa a toda vela,
> no corta el mar sino vuela
> un velero bergantín.

Bajel pirata que llaman
por su bravura El Temido,
es de todos conocido
del uno al otro confín.

Bien. Tiene el aire del mar, y el movimiento, y la luz. Es un cuadro que no se olvida. Pero leed ahora *La corrida de toros* de Alberti:

De sombra, sol y muerte, volandera
grana zumbando, el ruedo gira herido
por un clarín de sangre azul torera.

Abanicos de aplausos, en bandadas,
desciende, giradores, del tendido,
la ronda a coronar de los espadas.

Se hace añicos el aire, y violento,
un mar por media luna gris mandado
prende fuego a un farol que apaga el viento.

¡Buen caballito de los toros, vuela,
sin más jinete de oro y plata, al prado
de tu gloria de azúcar y canela!

Cinco picas al monte y cinco olas
sus lomos empinados convirtiendo
en verbena de sangre y banderolas.

Carruseí de claveles y mantillas
de luna macarena y sol, bebiendo,
de naranja y limón, las banderillas.

Blonda negra, partida por dos bandas,
de amor injerto de oro la cintura,
presidente del cielo y las barandas.

Rosa en el palco de la muerte aún viva,
libre y por fuera sanguinaria y dura,
pero de corza el corazón, cautiva.

Aquí tenéis una unión tan perfecta del momento de la vida universal con el momento del alma personal, del momento fuera con el momento dentro, que no sabéis si estáis contemplando la corrida o el poeta. Esta es poesía de gran ca-

lidad por gran intensidad. Poema, es decir, acorde perfecto de los dos momentos.

No en vano viene constantemente a la imaginación esta palabra: *acorde*. Que al fin y al cabo, la quintaesencia de la poesía, como la de todas las artes, es musical. Léase un poema, mírese un cuadro, una escultura, un edificio, y si son de verdad obras de arte, el poso último que dejan en el alma será musical. Ya lo dijo Verlaine:

De la musique avant toute chose...

Comencemos, los del partido musicalista en poesía, por reconocer que a veces se ha abusado de la mera música verbal. Nuestros poetas hispánicos de ambos lados del mar, versificadores fáciles casi siempre, han cedido a veces a la tentación de dar por poema cualquier melopea verbal por vacía que fuese de contenido poético, de vida vivida. Decía Nietzsche que hay poetas que llevan en el coche de la poesía ideas que no tienen fuerza para viajar a pie. Algo de eso ocurre con la mera musicalidad de no pocos poetas. Pero insistiendo en *mera*.

Porque es difícil si no imposible lograr la gran poesía sin la melodía y la armonía del lenguaje. Y aun a veces cabe pensar que el mero hecho de estar expresado melodiosamente confiere a un pensamiento cierta dignidad poética. Por ejemplo, este epitafio de Mathurin Régnier:

J'ai vécu sans nul pensement,
me laissant aller doucement
à la bonne loi naturelle.
Si, je m'étonne fort porquoi
la mort daigna penser à moi
qui ne pensai jamais à elle.

Al instante se echa de ver que esta melodía no procede del mero juego de los sonidos que da la lengua francesa manejados con mayor o menor habilidad; sino de algo más sutil e íntimo, algo como el humor o estado de ánimo que en un compositor habría inspirado una melodía. Este es sin

duda el secreto de la musicalidad poética de buena ley. No se hallará en la mera técnica del versificador, como lo prueba el hecho de que los mejores versificadores no son los mejores poetas. Zorrilla, versificador asombroso, no es tan poeta como Unamuno, mediano versificador. Pero es que la música poética mana a un nivel más hondo que el mero sonido.

Hay que decir sin ambages que lo más pobre en Gabriela Mistral es la melodía. Hoy se ha emancipado mucho el oído, y tolera y aun pide juegos de tono y ritmo que habrían hecho aullar de dolor a nuestros abuelos. Pero si en la poesía moderna se da una libertad tan fecunda como en la música, es esta libertad, o debe ser, a su vez melódica, si a su manera, musical, si a su modo. Romperá con lo de antes, pero por exceso y no por defecto.

No así en gran parte de la obra de Gabriela Mistral. Sus ritmos son con frecuencia ramplones. Abusa en particular de ese tantán-tarantán-tarantán en que escribió su ronda

¿En dónde tejemos la Ronda?

y no es nunca seguro que le salga exacta la cuenta de los pies. Pobre poeta el que tiene que contar con las manos los pies de sus versos; pero si no cuenta, que al menos el oído le dé el compás. No siempre se lo da a Gabriela y el ritmo se le quiebra a veces no por vigor del fondo sino por flojera de la forma.

Puestos a notar defectos de forma, Gabriela presenta dos que afean tal o cual de sus poemas. Recurre a veces a formas afectadas que se dan de cachetes con su virtud suprema, la sinceridad desnuda de su ser poético.

Será *cual* si todos quisiesen...

Ese *cual* en vez de *como*, de uso frecuente en ella, es lamentable.

Su otro defecto formal es la inversión. En poesía, la in-

versión es mala señal. Indica un sacrificio de la expresión natural a las necesidades del verso.

es libre y por libre queremos
su rostro de cantos bañar...

o peor todavía:

Ha bajado la nieve, divina criatura,
el valle a conocer...

o peor todavía:

Mis sentidos malvados no curan
una llaga sin se estremecer.

Si jamás fueron lícitas estas inversiones, y lo dudo, hoy son intolerables. Bien es verdad que en el mismo poema tan logrado de Alberti puede leerse este verso: *La ronda a coronar de las espadas*. Y no está mal. Pero estaría mucho mejor sin la inversión. Con todo parece que le corrige algo el defecto el estar como centrada; tanto así que sería francamente malo (aparte, claro está, la cadencia si rezase: *La ronda de las espadas a coronar*). Quiero decir que como inversión en sí es la primera perdonable y hasta quizá elegante y la segunda francamente inadmisible. Al encontrarnos este tipo de inversión en Gabriela Mistral parece como que la envejece y hace retroceder a lo peor del siglo XIX.

Pero sería una impresión errónea aun en el aspecto más flojo de su poesía, que es el musical, porque aun a pesar de la insuficiencia de su oído, que sabía ser *desatento y basto*, logra efectos musicales por la mera fuerza primaria de su impulso — como en el arranque del *Sol de los Andes* que antes cité.

La intensidad la logra muchas veces, casi siempre en una especie de furia reconcentrada que le hace arrojarse al crisol de las cosas encendiéndolo en su propio fuego. Su nivel es menos seguro. Cae a veces en lo trivial. Rara vez sube a lo intelectual. No logra lo místico, aunque sí se eleva por encima de lo meramente intelectivo para enfrentarse con

Dios. Admirable su definición de la belleza como *la sombra de Dios sobre el universo.*

Pero donde mora ella, donde más fuerte siente y se expresa es en esa zona de las emociones que suele ser el centro vital de toda mujer. En esta zona quedará como la poetisa de lo femenino maternal por excelencia. En la historia de nuestra poesía, esta modalidad es frontera del moralismo. Gabriela Mistral, tanto en sus oraciones, como en sus blasfemias, en su manso aceptar como en su rebeldía, en su soberbia como en su humildad, podría quedar en nuestro Parnaso al lado de los poetas moralistas cuyo modelo fue don Francisco de Quevedo. Fue ajena al chiste y a la ironía. Si de Quevedo le faltó la espuma, tiene de él la hondura y el amargor y su hondo sentido de la muerte. Releamos el hermoso soneto de Quevedo:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo: vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados;
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa: vi que amancillada
de anciana habitación era despojos.
Mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada;
y no hallé cosa en qué poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Y oíd ahora esta hermosa elegía de Gabriela:

Se va de ti mi cuerpo gota a gota.
Se va mi cara en un éleo sordo;
se van mis manos en azogue suelto;
se van mis pies en dos tiempos de polvo.

¡Se te va todo, se nos va todo!

Se va mi voz, que te hacía campana
cerrado a cuanto no somos nosotros.
Se van mis gestos que se devanaban,
en lanzaderas, delante tus ojos.
Y se te va la mirada que entrega,
cuando te mira, el enebro y el olmo.

Me voy de ti con tus mismos alientos:
como humedad de tu cuerpo evaporo.
Me voy de ti con vigilia y con sueño,
y en tu recuerdo más fiel ya me borro.
Y en tu memoria me vuelvo como esos
que no nacieron en llanos ni en sotos.

Sangre sería y me fuese en las palmas
de tu labor, y en tu boca de mosto.
Tu entraña fuera, y sería quemada
en marchas tuyas que nunca más oigo,
y en tu pasión que retumba en la noche
como demencia de mares solos.

¡Se nos va todo, se nos va todo!

Se nos fue ella en la carne. Pero se nos queda en espíritu.

XI. TRES ESTAMPAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

La mera riqueza poética del genio de Federico García Lorca es tan honda y amplia que induce a considerar lo que es la poesía en sí; y tienta el ánimo a concluir que todo lo que Lorca escribe es poesía. Así como Schubert da la impresión de que las melodías le nacen de suyo de los dedos, así parece la poesía nacer sola de su ser. Lorca era poesía.

Más de una vez me ha ocurrido pensar —y escribir— que la vida de un pueblo semeja un río en cuyo cauce fluye una rica tradición del pasado a través del presente hacia el porvenir, pero cuya corriente se enriquece también con aportes que surgen hacia arriba desde el fondo del cauce. España (que se suele representar como especialmente tradicional) es por el contrario de los que más vigor manifiestan en sus aportes verticales, sus manantiales de fondo, que salen al encuentro de la corriente tradicional y la enriquecen a cada remanso del presente entre el pasado y el futuro.

Hasta cierto punto, cabría establecer una relación de causa a efecto entre estas dos formas del espíritu español, la tradicional y la ascensional, y las dos maneras que en las letras españolas de la Edad Media suelen distinguirse — el mester de clerecía y el mester de juglaría; ya que el primero descansa más en formas, modelos y libros, y el segundo se inspira más en costumbres, sucesos y personas. Ciencia frente a experiencia. La gran poesía española surge al encuentro de ambas tendencias; que es donde florece Lorca.

Por eso quizá se le suele comparar a Lope. Claro que mera

comparación, no mala, aunque tampoco perfecta. Lope y Lorca difieren en más de un aspecto. En primer lugar, la formación clásica de Lope era muy superior a la de Lorca; y su ánimo tendía a inclinarse ante los clásicos con una veneración ingenua y escolástica que jamás pudo Lorca ni siquiera vislumbrar; y este ultrarrespeto por lo tradicional le llevó a su vez a desdeñar lo espontáneo y surgente, la vena popular a la que no obstante tanto debía. Lorca vivió siempre mucho más allegado al corazón popular; porque sentía la poesía como la suelen sentir las gentes de su Andalucía natal, manar directamente de las cosas sin permiso de Quintiliano.

Más cercano quizá sería el paralelo con Góngora. En ambos, la poesía cubre todos los matices, desde lo espontáneo, popular, surgente, a lo tradicional, culto, progresivo. Góngora es tan capaz de tocar el caramillo como el pastor más pintado, y también de elevarse a las oscuridades más abstractas con tanta maestría como el alquimista literario más alambicado. Y otro tanto cabe decir de Lorca. Pero aquí también, al mirarlo más de cerca, nos falla el paralelo. Las oscuridades de Lorca, aunque a veces debidas como las de Góngora a que se le agolpan las metáforas hasta tropezar unas con otras, se hallarán sobre todo en su *Poeta en Nueva York*, que (a mi ver) adolece de las tendencias desintegradoras de nuestra era más que de la disciplina integradora de la de Góngora; mientras que los romances y canciones de Lorca son mucho más esencialmente poéticos y populares que las letrillas de Góngora, porque surgen directamente de lo muy hondo que había en Lorca de pueblo, mientras que en las *letrillas* Góngora es menos poeta con el pueblo en sí que poeta mirando al pueblo. Lorca es. Góngora imita.

Parece pues que no se exageraría declarando a Lorca como el caso más feliz y logrado de fusión de los dos mesteres en toda la literatura española. En su poesía vive todo el aroma y toda la hondura, toda la gracia y toda la fuerza de nuestra copla popular. Leyendo a Lorca con el oído muy atento a

la voz del mester de juglaría, se pone uno a soñar en las joyas innumerables de poesía popular que nacen, florecen y mueren en las aldeas de España como flores por nadie nunca vistas en las alturas solitarias o puestas de sol inobservadas en los mares desiertos. Lorca parece haber vivido para encarnar, representar, salvar del olvido el espíritu de tales flores ignoradas; no porque las conociera o hubiera oído, sino porque su sensibilidad poética las absorbía en el aire y la luz de su tierra natal y les daba forma y engarce.

Nacido a las letras cuando la poesía descubre el subconsciente [1] (y a veces se ahoga en él) Lorca pudo y supo seguir lúcido aun ahondando las raíces de su emoción tan hondo como el que más entre sus contemporáneos. Un día (allá por el 1921, debió ser) aguardaba yo en la Alhambra a Fernando de los Ríos, cuando lo vi llegar con un mozo apuesto y esbelto de grandes ojos rasgados, mirada clara y sonrisa modesta. "Federico García Lorca —presentó Fernando—, nuestro poeta local." Y recuerdo haber pensado para mis adentros que los dos vocablos, *poeta, local,* se daban de cachetes. "Un poeta tiene que ser universal", pensaba yo para mis adentros. Claro que así es, en cierto sentido; y en este sentido, el mismo Lorca iba muy pronto a probar que tenía yo razón; porque no tardó en lograr fama universal, primero por el vigor de su genio y luego, hay que reconocerlo, por la ignominia de su muerte que no tardó en repercutir en el campo político mundial. Pero también tenía razón Fernando; quizá más aun de lo que pensaba; porque hay en Lorca aromas y matices de Andalucía tales que no hay traductor capaz de conservarlos.

Y no para aquí su localismo. Por entonces comenzaba a crecer de buen poeta, que ya era, a gran poeta, que es para siempre. Al releer sus poesías de entonces, casi me atrevería a afirmar que sus primeros poemas grandes son de 1920. Aunque su genio poético quiebra a veces la superficie de

1 Triste y pedante vocablo. Yo preferiría *sotasí.* Y consciente, *sí.* Y supraconsciente *sobresí.* Pero ¿qué dirían los *psiquiatras*? Otra palabreja.

lo meramente bueno en lo escrito antes, a mi ver, en 1919 Federico es todavía un buen poeta convencional; y a veces revela ingenuidades y candideces que necesariamente lo localizan. Por extraño que parezca en un poeta tan excelso, esta tendencia a lo ingenuo y cándido le acompañó hasta el final de su vida. Ortega me decía un día de sí mismo que era un ibero irreductible. Lorca fue un andaluz irreductible. En lo universal, local, hasta sus días de fama como flor arrancada al suelo, llevó algo de la tierra natal preso en su raigambre.

A partir de 1920, nuestro gran poeta local comienza a transfigurar la realidad. ¿Llegaremos jamás a lograr expresar en el lenguaje crítico lo que la poesía hace con la vida? ¿Un espejo ante la naturaleza? Ni por pienso. Antes bien habría que ver en la naturaleza un trampolín contra el cual con elástico pie, salta la poesía alejándose de ella — aunque no en exceso. Hasta entonces Lorca había estado escribiendo buenas, a veces maravillosas visiones de la naturaleza; entonces, hacia 1920, comienza a elevarse por encima de ella, sobre las alas luminosas de la gran poesía, y logra su cantar.

Un cantar luminoso y reposado
pleno de pensamiento.
Virginal de tristezas y de angustias
y virginal de ensueños.

Cantar sin carne lírica que llene
de risas el silencio.
(Una bandada de palomas ciegas
lanzadas al misterio.)

Cantar que vaya al alma de las cosas
y al alma de los vientos
y que descanse al fin en la alegría
del corazón eterno.

Mi segunda estampa de él me lo representa ya famoso y en pleno éxito. Debe haber sido allá por el 34 o 35. Vino a mi casa de la calle de Serrano en Madrid. Era un día templado y soleado. Llevaba un traje blanco; y su rostro

floreciente de juventud y de color se me imprimió en la memoria con tanta fuerza que años más tarde fue aquella la estampa que intenté expresar en mi elegía:

Dos cristales de luz negra
brillaban en su mirada.
En su boca relucían
cristales de sombra blanca.
El pelo, noche sin luna.
La tez, oliva y naranja.
El gesto, ensalmo gitano.
La voz, bordón de guitarra.
Y en el alma, ancha y florida,
la Vega de su Granada.

Ya eran sus obras de teatro cebo para todos y néctar para los jóvenes que veían en él al maestro de su generación. También en el teatro logró pronto maestría. *Mariana Pineda* no es, en conjunto, una obra buena, ni es su poesía lo mejor que Lorca haya escrito para el teatro: pero casi todas sus demás obras de teatro son maestras, y algunas, como *Bodas de sangre*, son modelos de esa fusión de los dos *mesteres* cuya más alta encarnación en nuestras letras es, a mi ver, Federico.

Mi tercera estampa de Federico se recorta sobre el fondo de Oxford. Debe datar de 1928, el año en que me hice cargo de la cátedra de Estudios Españoles en la Universidad. Había dado conferencias en el norte de la Isla, y el mismo día en que iba a regresar se recibió en casa un telegrama que decía: "Llegamos hoy." Pero, ¿quiénes llegaban? Esa era la cuestión. Dispuesta para todo evento, mi mujer recibía pronto en nuestra casa de Oxford la figura familiar de don Fernando de los Ríos y otra, más joven, para ella desconocida. Los dos amigos se enteraron entonces de que yo no llegaría hasta la noche. Tomando mi casa por base de operaciones, y con el asesoramiento técnico de mi mujer, Fernando y Federico se fueron a Oxford a ver colegios y tiendas (Federico compró una camisa). El resto del día, lo pasaron en el jardín; el cual está partido en dos por una cerca verde

de hiedra, lilas y avellanos, comunicando con un como túnel verde que termina en un rosal en forma de arco. Años más tarde, cuando Gregorio Prieto se enteró de que Federico se había agachado bajo aquel arco de rosas, se quedó pensativo y aun sospecho que celoso.

Fernando y Federico cenaron en casa; y uno de ellos, creo que fue Fernando, dejó caer (sin darle a la cosa la menor importancia) que aquella misma noche salían en barco para Nueva York. "¿En barco? ¿Pero cómo? ¿En qué barco? ¿De qué puerto? ¿A qué hora?" "*Olympic*. Southampton. No sabemos a qué hora."

Mi mujer, venciendo heroicamente su horror a los teléfonos, las centrales y otras tales arañas mecánicas de nuestra civilización, sonsacó los informes más urgentes. El *Olympic* no imponía el embarque a sus viajeros hasta las cinco de la mañana. Fernando y Federico decidieron con serenidad estoica de andaluces hacerles confianza a los ferrocarriles ingleses — fe conmovedora, que, como la historia lo dirá, recibió merecida recompensa.

Cuando llegué a casa serían entre las diez y las once. Desde luego, ni por asomo me imaginaba la sorpresa que me iba a encontrar. En cuanto cambié los abrazos inmediatos y los datos más someros sobre la situación me agarré al teléfono y llamé a la estación. Nuestros amigos tendrían que tomar a la una de la madrugada un tren hacia Dios sabe dónde, y allí, había razonable esperanza de que enlazasen con otro a eso de las tres, que, después de otros dos cambios y con la ayuda de la Providencia divina, les permitiría coger el barco. De modo que seguimos conversando. Al fin y al cabo no eran más que las once.

A la una, en la estación, despedimos al poeta y a su mentor camino de Southampton. Aquella estancia en Nueva York iba a significar para Federico una honda experiencia. ¿Cabe imaginar nada más remoto para un granadino que un neoyorquino; para Fuentevaqueros que Nueva York; para la

Vega que Manhattan? La gracia del presente sin tiempo, frente al empuje del espacio-tiempo en torbellino; la rosa y sus pétalos frente al rascacielos. Y sin embargo, para el poeta, todo es poesía, y Lorca hizo poesía de Nueva York.

Pero no me atrevería a afirmar que el impacto más logrado ni el más hondo del ser de los Estados Unidos sobre el ser de Lorca sea el libro de poemas *Poeta en Nueva York*. Quizá resulte que lo norteamericano haya ejercido sus influencias más fecundas en él de modo indirecto, y subconsciente. Es muy posible que la inmensa metrópoli moderna haya hecho penetrar en el alma sensible del poeta campesino andaluz una catarata de sensaciones que le impulsaría a dar suelta a los poderes ocultos de su imaginación, haciéndolos explotar en fantasía, como un cargamento de fuegos artificiales al choque de un tren rápido. Así, por ejemplo, esa obra maestra de interpretación de la vida, desbordante de fantasía libre y sin embargo clásica en su perfección, *Así que pasen cinco años*, podría explicarse como la transfiguración de *Doña Rosita la soltera* y su ascensión al paraíso de la poesía libre después de muerta bajo las ruedas de hierro de un tren del New York Central Railway.

ÍNDICE

Al lector 7

PRIMERA PARTE

PAISAJES

I. El genio español 11
II. Caracteres de la literatura española 31
III. La poesía popular española 45
IV. Virgilio y España 70

SEGUNDA PARTE

SEMBLANZAS

I. Benito Pérez Galdós 85
II. Nota sobre don Francisco Giner 101
III. Nota sobre don José Echegaray 107
IV. Impresión de Ortega 111
V. Ramón Pérez de Ayala 115
VI. Miguel de Unamuno 130
VII. Pío Baroja 152
VIII. Don Ramón María del Valle-Inclán 167
IX. Azorín y Gabriel Miró 185
X. Gabriela Mistral 200
XI. Tres estampas de Federico García Lorca 217

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA VEINTINUEVE DE SETIEMBRE DEL AÑO MIL NOVECIENTOS SESENTA EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE LA COMPAÑÍA IMPRESORA ARGENTINA, S. A., CALLE ALSINA 2049 - BUENOS AIRES.

860.9
M18d

860.9 M18D
a39001 00808824 0b

Otras publicaciones de la EDITORIAL SUDAMERICANA

NICETO ALCALÁ-ZAMORA
Los protagonistas en la vida y en el arte
AILLOIS
Leviatán
JOÜY
el espíritu
R MORA
de una filosofía
a encrucijada
IEDMANN
del maquinismo
trial
-El trabajo desmenuzado
JEAN GUITTON
Ensayos sobre el amor humano
J. KLATZKIN
Elogio de la sabiduría
ALDOUS HUXLEY
Adonis y el alfabeto
GINA LOMBROSO
El despuntar de una vida
R. DE MAEZTU
La crisis del humanismo
JULIÁN MARÍAS
Ensayos de convivencia
THOMAS MERTON
-La vida silenciosa
-Ascenso a la verdad
Semillas de contemplación
-Pan en el desierto
-Pensamientos de la soledad
RODOLFO MORENO
Más allá del Oriente
VICTORIA OCAMPO
-Soledad sonora
-Testimonios (Tercera Serie)
VALENTÍN DE PEDRO
América en las letras españolas del Siglo de Oro
PLA
presentes días
LOS RÍOS
el Estado?
JNAMUNO
llo (4 tomos)
TANG
as y risas
ia de vivir
ni pueblo
secreto
cristiano
ANN
año
MARSINO
del libro
. RADAELLI
tor y del artista
AMURTI
ra y última
OLLOCK
ación
RIGHT
re blanco!
ADARIAGA
s, españoles
e Hispanoamérica

72-1
74-17